

TEATRO E LITERATURA:
entre o texto e o espetáculo

João Luis Pereira Ourique (Org.)



Obra publicada pela Universidade Federal de Pelotas

Reitor: Prof. Dr. Antonio Cesar Gonçalves Borges

Vice-Reitor: Prof. Dr. Luiz Manoel Brenner de Moraes

Pró-Reitor Administrativo: Prof. Luiz Ernani Gonçalves Ávila

Pró-Reitora de Assuntos Estudantis: Carmen de Fátima de Mattos do Nascimento

Pró-Reitor de Extensão e Cultura: Prof. Dr. Gilberto de Lima Garcias

Pró-Reitora de Gestão de Recursos Humanos: Roberta Rodrigues Trierweiler

Pró-Reitor de Graduação: Prof. Cláudio Manoel da Cunha Duarte

Pró-Reitor de Infraestrutura: Renato Brasil Kourrowski

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação: Manoel de Souza Maia

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento: Rogério Daltrio Knuth

CONSELHO EDITORIAL

Profa. Dra. Carla Rodrigues

Prof. Dr. Carlos Eduardo W. Nogueira

Profa. Dra. Cristina Maria Rosa

Prof. Dr. José Estevan Gaya

Profa. Dra. Flavia Fontana Fernandes

Prof. Dr. Luiz Alberto Brettas

Profa. Dra. Francisca Ferreira Michelin

Prof. Dr. Vitor Hugo Borba Manzke

Profa. Dra. Luciane Prado Kantorski

Prof. Dr. Volmar Geraldo da Silva Nunes

Profa. Dra. Vera Lucia Bobrowsky

Prof. Dr. William Silva Barros



Editora e Gráfica Universitária

R. Lobo da Costa, 447 - Pelotas, RS - CEP 96010-150

Fone/fax: (053) 3227 8411

E-mail: editora@ufpel.edu.br

Diretor da Editora e Gráfica Universitária: Carlos Gilberto Costa da Silva

Gerencia Operacional: João Henrique Bordin

Impresso no Brasil

Edição: 2012/2

ISSN 0102-9576

Dados de Catalogação na Fonte Internacional:

CADERNO DE LETRAS / Centro de Letras e Comunicação. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2012. n. 19. (p. 001-117)
ISSN 0102-9576

Título da capa **TEATRO E LITERATURA: entre o texto e o espetáculo**. Org. por João Luis Pereira Ourique

1. Letras - Periódicos. 2. Teatro. 3. Literatura. 4. Representação cênica. 5. Crítica Social. I. Ourique, João Luis Pereira.

TEATRO E LITERATURA:
entre o texto e o espetáculo

João Luis Pereira Ourique (Org.)

Caderno de Letras

Revista do Centro de Letras e Comunicação - Universidade Federal de Pelotas
Rua Gomes Carneiro, número 1 • Centro • CEP 96001-970 • Pelotas/RS

Comissão Editorial

Cleide Inês Wittke

João Luis Pereira Ourique

Leticia Fonseca Richthofen de Freitas

Paulo Ricardo Silveira Borges

Secretária bolsista: Bianca Alves Lehmann

Conselho Editorial

Alckmar Luiz dos Santos (UFSC)

Ana Maria Stahl Zilles (Unisinos)

André Luis Gomes (UNB)

Aulus Mandagará Martins (UFPel)

Cleide Inês Wittke (UFPel)

Elena Palmero (FURG)

Evelyne Dogliani (UFMG)

Gilvan Müller de Oliveira (UFSC)

Isabella Mozzillo (UFPel)

João Manuel dos Santos Cunha (UFPel)

João Luis Pereira Ourique (UFPel)

Jorge Campos (PUC-RS)

Luis Ernesto Behares (Universidad de la República, Montevideo / Uruguay)

Marcia Ivana de Lima e Silva (UFRGS)

Paulo Coimbra Guedes (UFRGS)

Renata Azevedo Requião (UFPel)

Rita Terezinha Schmidt (UFRGS)

Rosângela Hammes Rodrigues (UFSC)

Rosely Perez Xavier (UFSC)

Silvia Costa Kurtz dos Santos (UFPel)

Terezinha Kuhn Junkes (UFSC)

Pareceristas *ad hoc* desta edição

Ana Paula Teixeira Porto (URI/FW)

Artur Emílio Alarcon Vaz (FURG)

Lizandro Carlos Calegari (URI/FW)

Luana Teixeira Porto (URI/FW)

Rosani Úrsula Ketzner Umbach (UFMS)

Editoração/preparação dos originais

João Luis Pereira Ourique

Diagramação: Bianca Alves Lehmann

Imagem da capa: *Livro Aberto*, de Paul Klee, 1930.

Impressão: Editora e Gráfica da UFPel

SUMÁRIO

Apresentação

João Luis Pereira Ourique07

Enrique Pinti: notas de prática teatral sobre un performancero argentino

David William Foster (ASU)12

Subalternidade e dramaturgia: o teatro de um tempo mau

Wagner Corsino Ernedino (UFMS) e Carin Cassia de Louro Freitas (UFMS)21

A criação dramaturgica em Vera Karam: a personagem

Mara Lúcia Barbosa da Silva (UFRGS)33

A crise no texto dramático e a produção de Mário Bortolotto

Renata Baum Ortiz (UFRGS)49

***Senhora dos afogados*: uma tragédia moderna**

Daniela de Freitas Ledur (UFRGS)59

A ideia de brasilidade na literatura dramática de João Simões Lopes Neto

João Luis Pereira Ourique (UFPeI)74

Vera Karam e a degradação da família burguesa

Marina de Oliveira (UFPeI)86

Do improvisado ao espetáculo: quatro vozes, diferentes sons num mesmo tom

João Luis Pereira Ourique (UFPeI) e Juliana Braga Mesquita (UFPeI)99



APRESENTAÇÃO
TEATRO E LITERATURA:
entre o texto e o espetáculo

João Luís Pereira Ourique
(Organizador)

A presente edição da Revista Caderno de Letras, de número 19, referente ao segundo semestre de 2012, evidencia a retomada da periodicidade semestral da publicação do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas. Com a expectativa de que o primeiro semestre de cada ano concentre as publicações mais voltadas para a área dos estudos linguísticos enquanto que o segundo semestre priorize os estudos literários, este periódico pretende colaborar de forma intensa e ativa para o debate e discussão de temas relevantes para as Letras, considerando o espaço interdisciplinar necessário e indispensável na conjuntura atual.

Dessa forma, os textos publicados neste volume buscam refletir sobre dois espaços de constante aproximação e distanciamento: o teatro e a literatura, ou seja, problematizar a compreensão de que são espaços de ordem de distanciamento ou de submissão a um ou outro. O entendimento de que o texto é o elemento central do teatro não se sustenta da mesma forma que apenas o desempenho cênico conseguiria responder a essa questão. Teatro, portanto, é aqui entendido como um universo para o qual várias expectativas, conceitos, produções e entendimentos convergem e divergem constantemente, mas que, ao contrário de ser visto como um problema, é recebido como algo que redimensiona constantemente o espaço cênico e faz pensar sobre o texto teatral, sobre a literatura que antecede ao espetáculo e que se reelabora após a experiência partilhada que o ato cênico oportuniza.

A discussão e o debate evidenciados como fundamentais foram objeto do evento **Teatro e Literatura: entre o texto e o espetáculo**, realizado no auditório do Instituto João Simões Lopes Neto, no período de 29 e 30 de novembro e 01 de dezembro de 2011. Tanto as palestras realizadas quanto as oficinas propostas nos três dias do seminário visaram problematizar e repensar possibilidades, discutir a relevância dos conceitos de cada área e a intrínseca relação da literatura com o teatro.

Além dos textos dos estudiosos que participaram do evento, este número da Caderno de Letras também tem o orgulho de publicar dois

trabalhos relevantes para esse espaço de discussão. Abrindo, portanto, esta edição, o artigo de David William Foster se propõe a discutir o trabalho de Enrique Pinti, uma das personalidades mais importantes e controversas do teatro argentino do século XX. Foster parte do entendimento de que as propostas de Pinti não se ajustam às correntes teatrais dos períodos em que esteve ativo, por sua postura crítica e contestadora, especialmente nas décadas de 1960 e 1970. Trazendo o título **ENRIQUE PINTI: NOTAS DE PRÁCTICA TEATRAL SOBRE UN PERFORMANCERO ARGENTINO**, David William Foster afirma que hoje em dia podemos, “sin concesiones, hablar de Pinti como un performancero: un artista teatral que hace un espectáculo unipersonal desde su propia subjetividad, conjugando elementos de su experiencia personal con la materialidad de su cuerpo y su desplazamiento en un mundo sociohistórico que le ha tocado vivir”.

SUBALTERNIDADE E DRAMATURGIA: O TEATRO DE UM TEMPO MAU é o título do trabalho de Wagner Corsino Enedido e Carin Cassia de Louro Freitas que aborda parte da produção de Plínio Marcos, o «escritor maldito». A reflexão de Enedido e Freitas procura evidenciar um estudo a partir dos recursos que o dramaturgo utilizava para representar a situação de opressão e desigualdade no cotidiano social da segunda metade do século XX no Brasil. Para tanto, a temática da subalternidade presente no texto de Plínio Marcos apresenta “uma alternativa para o conhecimento dessas lacunas representadas pela cultura dominante, já que seu lema ideológico é o reconhecimento do direito dos sem voz, representando uma voz que vem de encontro daqueles que sempre tem algo a dizer”.

Mara Lúcia Barbosa da Silva é autora do terceiro artigo a compor esta edição. Intitulado de **A CRIAÇÃO DRAMATURGICA EM VERA KARAM: A PERSONAGEM**, o texto analisa a personagem protagonista de *Dona Otilia lamenta muito*, peça teatral de Vera Karam. Sustentando-se principalmente no estudo de Décio de Almeida Prado, Silva reflete as circunstâncias do discurso, das palavras proferidas e dos seus efeitos de sentido. Comparando duas versões da mesma peça e discutindo a relação da protagonista com seu marido Jorge, a análise procura refletir sobre as situações absurdas presentes na peça, evidenciando “que agir com naturalidade diante do absurdo faz com que esse não pareça tão absurdo, é o que se dá na Versão A, quando a rubrica final trata de enfatizar que os convidados mesmo ‘apatetados’ com o ocorrido, obedecem à ordem de

Otilia e dirigem-se obedientemente até a sala de jantar. Na versão publicada, talvez, e não somente, pela ausência das personagens dos convidados em cena, essa rubrica será suprimida”.

Em **A CRISE NO TEXTO DRAMÁTICO E A PRODUÇÃO DE MÁRIO BORTOLOTTO**, Renata Baum Ortiz analisa três peças de Mário Bortolotto a partir da definição de Hans-Thies Lehmann de teatro pós-dramático. A crise na dramaturgia paira como um norte reflexivo para que as discussões e inserções das peças de Bortolotto possam ser pensadas não sob um único viés, mas de acordo com as problematizações que elas inserem em seu contexto sócio-histórico de produção e recepção. Ortiz afirma, ao referenciar a questão da monologização dos diálogos como recurso de aproximação entre a personagem e o leitor/espectador, que a “monologização dos diálogos nas peças de Mário Bortolotto faz com que a interação se dê mais entre cada personagem e o leitor/espectador do que entre as próprias personagens. Personagens estas que, veremos, parecem mesmo prescindir das respostas umas das outras”.

Daniela de Freitas Ledur, no artigo **SENHORA DOS AFOGADOS: UMA TRAGEDIA MODERNA**, aborda o conceito de tragédia moderna não apenas como um resgate do conceito clássico, mas como elemento de reflexão sobre a obra de Nelson Rodrigues. Ao analisar a peça *Senhora dos afogados*, Ledur faz um panorama historiográfico a partir da intertextualidade possível na produção do dramaturgo brasileiro, relacionando temas e formas presentes na sua estrutura, bem como abordando a recepção da mesma. Discute, assim, questões como a coexistência entre o trágico e o cômico “sem que um neutralize ou inviabilize o outro. Pelo contrário, os recursos cômicos são fundamentais para se estabelecer o sentido de tragicidade da peça, pois evidenciam uma estrutura social podre, decadente e estagnada. (...)Todas as situações apontam para a decadência da família, a qual, segundo informações da época, sentiu-se extremamente ofendida com os fatos encenados na peça. O que parece é que os espectadores confundiram realidade com o que é representado”.

A IDEIA DE BRASILIDADE NA LITERATURA DRAMÁTICA DE JOÃO SIMÕES LOPES NETO, de autoria de João Luis Pereira Ourique, destaca a importância do escritor gaúcho em sua produção menos conhecida, que é a dramática. João Simões Lopes Neto é visto com um dos mais importantes escritores regionalistas e, ainda que não se negue essa sua vertente, é necessário, segundo Ourique, pensar

tanto o olhar para a identidade brasileira quanto sua visão sobre o espaço urbano que suas personagens traziam para o palco. Comparar João Simões Lopes Neto com Machado de Assis, portanto, evidencia essa vinculação com a literatura brasileira e também com a temática pouco usual presente em um conto do escritor fluminense e em uma peça do *regionalista* gaúcho: a contravenção do jogo do bicho. “Pensando nas duas obras abordadas, é possível afirmar que a crítica moral está presente a partir desse delírio psicológico por que passam todas as personagens da peça simoneana, ao passo que no conto de Machado de Assis o que ocorre é a angústia de uma personagem em sua aventura no jogo. Ambos os textos têm um caráter de crítica moral – seja pelo absurdo satírico da peça, seja pela ironia dos *ganhos* reais do conto – e demonstram a incoerência da condição humana, pautada nos seus desejos e superstições. (...) Mais do que um tema e um pretexto, portanto, as obras e o cenário urbano do jogo do bicho oportunizam a inserção do escritor gaúcho no ambiente de uma noção de brasilidade, olhando para o centro do país – ou ao menos reconhecendo a existência de uma identidade mais próxima do que aquelas evidenciadas na região do Prata Meridional”.

Marina de Oliveira se propõe, no último artigo desta edição, a um estudo da peça teatral *Nesta data querida*, da dramaturga Vera Karam. Com o título de **VERA KARAM E A DEGRADAÇÃO DA FAMÍLIA BURGUESA**, o texto discute como a crítica à hipocrisia presente no modelo familiar burguês é apresentada na peça de Vera Karam. Além disso, faz um percurso biográfico da autora que construiu um humor ácido como uma das principais características de sua produção. A leitura de Oliveira enfatiza que na peça “*Nesta data querida*, ficam evidentes o declínio do poder patriarcal e a perda da crença na manutenção de uma vida de aparências. O pai, que por ironia trabalha na Secretaria do Planejamento, revela-se inapto para ordenar o seu microcosmo. A análise de algumas das decepções das personagens, oriundas de uma convivência sentimental construída a partir de mentiras, reafirma a peça de Karam como denunciadora de um modelo familiar burguês incapaz de atender aos anseios de realização pessoal”.

DO IMPROVISO AO ESPETÁCULO: QUATRO VOZES, DIFERENTES SONS NUM MESMO TOM é o título dado à produção e direção de uma peça elaborada para o encerramento do Seminário Teatro e Literatura: entre o texto e o espetáculo. Produzido por João Luis Pereira Ourique e dirigido por Juliana Mesquita, a apresentação teatral

oportunizou a elaboração do texto que fecha o número 19 da Caderno de Letras. O objetivo desse texto é registrar as dificuldades e aprendizagens vivenciadas na seleção dos textos, nos ensaios, na organização do espaço e nas adequações necessárias para que o ato cênico fosse concretizado.

O agradecimento a todos os pesquisadores que submeteram seus trabalhos para publicação nesta edição se faz imperioso pela qualidade dos textos e pela contribuição relevante que certamente trarão para os leitores deste periódico.

ENRIQUE PINTI: NOTAS DE PRÁCTICA TEATRAL SOBRE UN PERFORMANCERO ARGENTINO

David William Foster (ASU)

RESUMO: O propósito deste ensaio é propor uma série de considerações que se acredita serem chaves para localizar sociohistoricamente o trabalho de Pinti, de modo a afirmar sua importância para o teatro nacional. Como ator, Pinti fica à margem dos projetos teatrais que, seja de fonte acadêmica ou de oficina de criação, centralizam o que é mais venerado no teatro argentino contemporâneo, especialmente no que diz respeito a uma resistência ao autoritarismo e ao neofascismo.

PALAVRAS-CHAVE: teatro - criação artística - resistência - Enrique Pinti

RESUMEN: El propósito de este ensayo es proponer una serie de consideraciones que se estima pueden ser claves para ubicar sociohistóricamente el trabajo de Pinti, a modo de afirmar su importancia para el teatro nacional. Como performancero, Pinti cae en los márgenes de los proyectos teatrales que, siendo de fuente académica o de taller de creación, nuclea lo más venerado del teatro argentino contemporáneo, especialmente en lo que a una resistencia al autoritarismo y neofascismo respecta.

PALABRAS-CLAVE: teatro - creación artística - resistencia - Enrique Pinti

Nos cogieron en brochette.

(Enrique Pinti, *Candome nacional* [2001])

Enrique Pinti (n. 7 octubre, 1939 en Buenos Aires) es una de las figuras más originales—y más estrombóticas—del teatro argentino. Formado como profesor de historia, aunque ha trabajado en diversas obras teatrales convencionales y en cine, Pinti ha forjado una persona

única como comentarista sobre los acontecimientos sociohistóricos nacionales desde una óptica crítica, analítica, contestataria, siempre esgrimiendo, por así decirlo, la puntera del profesor. La carrera de Pinti, que realmente tomó vuelo en 1994 con el estreno de *Salsa criolla* en el Teatro Liceo de Buenos Aires, espectáculo que se acreditó más de mil representaciones consecutivas, batiendo con todos los records para una obra teatral nacional.

Sin embargo, a pesar de que el nombre de Pinti aparece, forzosamente, en todos los registros del quehacer teatral argentino, su obra ha sido poco estudiada. Pinto comenzó su carrera en los años 50 con el legendario Nuevo Teatro, compañía independiente de Alejandra Boero y Pedro Asquini, pero ya para fines de los años 60 está aportando a la emergencia en la Argentina de las actualizaciones de café concert y las primeras manifestaciones de los unipersonales contemporáneos. Al no participar en los movimientos teatrales más sonados internacionalmente, como Teatro Abierto (1981, 1983, 1984), ni en los teatros del Estado e independientes que anclan la redemocratización de la cultura argentina tras el retorno a la democracia en 1983, Pinti suele no figurar, o figura solo de pasada, en los manuales más consultados. No es que se trate de un ninguneo a Pinti, sino de considerar lo que devienen en grandes espectáculos de cierta envergadura comercial como un suplemento, pero no como una manifestación raigal, del escenario porteño.

Más bien, se trata de la primacía del concepto de proyecto y, exactamente, un proyecto que convida a todo el mundo a participar. De la misma manera, en los programas institucionales que se perfilan como parte de la Redemocratización de la Cultura Argentina, los programas de instituciones puntuales tienen primacía en el abanico de cobertura teatral, siendo los más privilegiados por la crítica calificada, en particular la de carácter erudito que se ejerce a nivel internacional.

Los planteos de Pinti, aunque no quedan precisamente fuera, no se ajustan a las trenzas de movimiento teatral, lo cual se evidencia en una forma muy concreta en la falta de crítica más allá de los (acostumbradamente eligiosas) notas periodísticas. Pinti es un fenómeno, pero no es una figura axial a partir de los años 80 democráticos, por mucho que se recuerda su participación, en los años 60 y 70, en varias manifestaciones de crítica resistente y contestataria.

Hoy día podemos, sin concesiones, hablar de Pinti como un performancero: un artista teatral que hace un espectáculo unipersonal desde su propia subjetividad, conjugando elementos de su experiencia personal con la materialidad de su cuerpo y su desplazamiento en un mundo sociohistórico que le ha tocado vivir. El performancero no crea personas—es decir, mascaradas de identidad que asume como personaje signo en la dinámica semiótica de un texto teatral—sino que profundiza su propio ser en el mundo como testigo autorreferencial de una determinada existencia vivencial. El performancero se confunde a veces con el cómico, el cual muchas veces esgrime un repertorio de personajes que baraja a lo largo de sus shows, no prescindiendo en absoluto de la oportunidad de valerse de estos personajes para ejercer el comentario sociopolítico, aunque casi siempre en una modalidad liviana que en el fondo no perturba fundamentalmente a nadie, y no termina siendo más que otro actor talentoso que merece nuestro respeto por un relativo grado de entretenimiento agudo.

En cambio, el performancero nunca es nadie más que él mismo y su talento proviene de la manera en que nos convence que es él mismo refiriendo su existencia vivencial de una manera profundamente más conmovedora—auténtica, en una palabra—que no nos sería posible a nosotros sus espectadores. Aunque la presencia lo es todo en el teatro, en el performance cobra un poder exponencial, porque el circuito de comunicación en el escenario no es entre la obra y los espectadores, sino solo y exclusivamente entre el performancero y cada miembro del público: todo el resto son signos colaterales.

En parte, el peso de las tradiciones teatrales en la Argentina militan en contra del trabajo de Pinti, pues hay una institucionalidad de teatro académico, independiente, comercial que pone el énfasis en el proyecto de la obra y todo lo que no sea un proyecto de obra, por mucho que sea elogiado en términos de la tradición del cómico de número o sketch—Niní Marshal, Tato Bores, Alberto Olmedo, Les Luthiers, Antonio Gasalla, por nombrar algunos de los parangones—es otra cosa que teatro nacional *strictu sensu*.

Mucho se ha comentado sobre la retórica bocasucia de Pinti, quien alega que lo realmente sucio es la historia nacional y no su boca.¹

Los espectáculos de Pinti se organizan en términos de temas que

¹ Como bien señala Trastoy (2000), Pinti se inserta en una larga tradición de sketches revisteriles que hacen gala de las malas palabras (129).

están en el orden del día político argentino. Pinti monta un discurso analítico de dichos temas, comentándolos en términos de ciertas constantes que, a su modo de ver, recorren la historia nacional, como la corrupción, el odio fraternal, la injusticia social, la arrogancia dirigente, la ignorancia supina del pueblo, el me-ne-freguismo endémico y la tendencia de lavarse las manos ante el sufrimiento del otro.² Estos y otros tópicos son claves en el discurso de Pinti y los va interpretando y re-interpretando para establecer una correlación entre los vaivenes del diario vivir social, tal como se manifiesta en los titulares del noticiero. Como una articulación de índole profundamente personal, matizada por su conocimiento serio de la historia como maestro diplomado, Pinti se agita, se desespera, se sulfura, se contorsiona y se apabulla ante el derroche de evidencia de lo que es el pozo negro de la historia nacional. Al formular las diatribas que constituyen la espina dorsal de sus espectáculos, amenizadas por rutinas de canto y danza de alto brillo artístico en los que Pinti ora actúa o con las que ora interactúa con notable destreza visual, se cuenta con tres procedimientos discursivos: 1) la rapidez de su articulación; 2) el uso estratégico de repeticiones para mantener dicha rapidez; y 3) un rico acervo de palabrotas, metáforas soeces y formulaciones agresivas que entrecomillan, por así decir, la referencia a y la interpretación de las noticias del día.

Al valerse tan energéticamente de un “habla gruesa”, aunque rompa con el decoro que caracteriza los foros institucionales, es indudable que evoca Pinti la función del improperio en el lenguaje coloquial argentino—o, por lo menos, porteño. Los autores del utilísimo manual de referencia *Puto el que lee* presentan su proyecto con la siguiente “Advertencia”: “Los editores de este diccionario no coinciden con las expresiones vertidas en los ejemplos de uso de los términos aquí definidos. Simplemente se reproducen porque fueron escuchados en distintos rincones del país y, por lo tanto, los autores consideran que forman parte del habla cotidiana de los argentinos” (*Puto* 2003; 9). Que los argentinos sean en particular mal hablados entre los latinoamericanos y que sea resultado de una estricta obsecuencia al origen peninsular de su

² Podríamos calificar el discurso de Pinti como “parapolítico”, en el sentido de que corre paralelo a y sirve como un contrapunto al discurso común e institucionalmente entendido como político, a los efectos de la contienda entre partidos e ideologías. En ese sentido, se podría elaborar un esquema en el que se yuxtaponga el discurso parapolítico de Pinti con el discurso político a secas, tal y como se caracterizan en estudios de la lingüística discursive y las comunicaciones (véanse, por ejemplo, los ensayos recogidos en *Discurso político*).

diario decir, es una cuestión que se deja al cotejo y análisis de los sociolingüistas. Baste decir que forma parte de cierto imaginario cultural—y un autoimaginario que algunos argentinos suscribirían con mucha honra—que le proporciona a Pinti una de las anclas expresivas de sus espectáculos. Su propuesta de hacer transparentar una determinada interpretación de las manifiestas bajezas de la historia nacional mediante un lenguaje que las salpica tal cual lo mismo da cuenta de las perturbaciones de algunos espectadores ante Pinti, a quien no debe atribuirse mayor importancia como artista teatral, siendo tan solo otro cómico chabacano de una larga tradición de cabaret (y televisión) nacional. En cambio, Pinti cuenta con el regocijo de sus fans, para los que constituye la presencia de un poderoso talento que sabe dar en la tecla, con certeros remaches, de las siniestras idiosincrasias argentinas.

Si Pinti insiste en revolcarse en el fango nacional, su proyecto interpretativo, mediante la presencia de su propia persona y los shows que monta en torno suyo, corresponden a la práctica argentina de poner todo en evidencia. Prescindiendo del doble discurso que caracteriza otras sociedades, en la que hay un sutil juego entre lo que es y lo que aparenta ser, el discurso público argentino opta por el “gran deschave”: el desembucharse para poner sobre el tapete las más descarnadas verdades sobre exactamente lo que está pasando y por qué. Regodearse en la abyección del cotidiano quehacer nacional, cuando no vanagloriarse de tal abyección, no será el modo de todos los argentinos. Pero eso sí, parece animar el negocio del noticiero y explicar el por qué no hay mala noticia que no circule por todas las calles y todos los antros del país en nanosegundos. Es en este sentido que se puede decir que Pinti funciona como vocero de la mala noticia que recrea él mismo minuciosamente al revestirla con sus propios comentarios. Tal es el afán por la actualidad en los espectáculos de Pinti que cada representación asume su propio texto, porque Pinti va cambiando y matizando espontáneamente sus monólogos, especialmente los que son el broche de oro de cada show, con la noticia más fresca del instante.

Espectáculos como *Candombe nacional* (2002), *Pericón.com.ar* (2001) y *Pingo argentino* (1997) ejemplifican la manera en que Pinti construye representaciones de los acontecimientos sociohistóricos cotidianos en la Argentina, mediante una ingeniosa conjugación satírica y paródica de canto, danza y monólogos entre ensayados y extemporáneos, lo cual permite en cada momento la incorporación de los vaivenes más recientes de las noticias diarias. Sin embargo, desde muchos puntos de vista, *Salsa*

criolla: cabalgata histórico-musical (1984), con sus 10 años de funciones, es la obra que tal vez paradigmáticamente representa el teatro de Pinti. Aunque, a pesar de su subtítulo, no pretende ser simplemente un recorrido de los hitos principales de la Argentina, es indudable que la presencia histórica en la obra es de fundamental importancia. Con esta obra Pinti establece la fórmula básica que perseguirá en sus producciones a lo largo de los siguientes veinticinco años, con la presencia rectora de su abultado pero enérgico cuerpo, su voz áspera y gritona, la acelerada articulación de los monólogos, salpicada de palabrotas y guiños y todo amenizado por los vistosos números de los coristas masculinos y femeninos más atractivos de los elencos porteños. Aunque el énfasis de todo el material a lo largo de las dos horas del espectáculo se nuclea el comentario sociopolítico actual, el hecho de que *Salsa criolla* es uno de los primeros grandes éxitos teatrales tras la vuelta, a fines de 1983, a la democracia constitucional tras casi una década de naufragio institucional y dictadura militar neofascista, quiere decir que es inevitable que la historia juegue un papel primordial. Es así es porque la transición a la democracia y la revisión de los años de plomo de la década anterior conllevan necesariamente un esfuerzo por entender cuáles son los principios rectores de la vida nacional que permitieron semejante crisis nacional. Como dice Zayas de Lima, “[En *Salsa criolla*] Pinti—que se desempeña también como actor—es sucesivamente Isabel la Católica, el indio inca, un gaucho, el vendedor de escarapelas, el compadrito del suburbio, el porteño anclado en París, el descamisado popularista, un cantante de rock, un hippie y nuevamente el que emigra a París” (222).³

Si la edición de la versión en DVD de *Salsa* recalca que es “100% argentino” (junto con la imagen de la bandera nacional) y que se trata de una obra “siempre vigente”, es porque Pinti pretende organizar una interpretación de un determinado proceso histórico y universalizarlo en términos de una trayectoria nacional y no solamente un lamentable paréntesis institucional del que nadie más, que unos militares arrogantes y sus secuaces internacionales tuvieron la culpa, dejando a todo un pueblo sumido en la abyecta circunstancia de víctimas inocentes. Todo lo contrario: para Pinti lo más alucinante y degradante de la historia nacional es la consecuencia de valores, principios, prácticas y normas que

³ Trastoy (2002) da una caracterización pormenorizada de *Salsa criolla*; ver también el bosquejo más sintético de Martínez Landa. Los dos ponen énfasis en el uso de los detalles históricos para organizar el texto.

subscriben los argentinos como un pueblo unido en su experiencia histórica colectiva. Como dice en uno de sus números cuyo texto está recogido en la antología de citas de Pinti:

Ya no queda nadie independiente.
Todos enredados en la bacanal.
¡Gritan! ¡Corren! ¡Bailan! ¡Se diviertan!
¡Gimen! ¡Se retuercen por una cometa!
Ésta es la conga
de la política.
No seas tarado
Y votá por los resultados.
¡Conga!
¡Argentina! (177)

No todos están de acuerdo con Pinti de que todos los argentinos tienen que asumir la responsabilidad por los ciclos repetitivos de violencia política, injusticia social y perversión cultural, pues sigue habiendo sectores muy fuertes que defienden la propuesta de que la Argentina es víctima de oscuras fuerzas de explotación ajena. Para estos sectores, la propuesta ideológica de Pinti, que una desentendida tradición nacional de supinación y autocomplacencia son principios hegemónicos del carácter nacional de los que se derivan las trenzas más inapelables de la historia argentina, es ya francamente repugnante. Sin embargo, el enorme éxito que marca la carrera artística de Pinti, a lo largo de ya casi treinta años de espectáculos de enorme éxito, con una concurrencia millonaria de espectadores, parecería indicar que, de alguna manera eficaz, da en la tecla de un afán popular por acompañar hasta sus más trasnochadas interpretaciones del ser nacional.⁴ Y como dice Pinti en una frase recogida en la contratapa del DVD de *Salsa criolla*, “Un pueblo que sabe reírse de sí mismo de esta manera, a veces tan ácido y cruel, no está perdido”.

Referências Bibliográficas

CILENTO, Laura. “Enrique Pinti.” *Nuestros actores*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999. 2.125-52.

⁴ En una entrevista con Laura Cilento (1999), alega Pinti que su humor ácido contra el carácter nacional funciona, en gran medida, porque “la gente no se consider[a] incluida dentro de lo que yo [digo]” (129), como si Pinti siempre estuviera hablando de otros argentinos, lo cual, de más está decir, constituye ya otro registro de autocomplacencia...

Discurso político: lenguajes y acontecimientos. Eliseo Verón et al. Buenos Aires: Hachette, 1987.

FORN, Juan. *Enrique Pinti: conversaciones con Juan Forn.* Buenos Aires: Emecé, 1990.

GRAHAM-JONES, Jean. *Exorcising History: Argentine Theater under Dictatorship.* Lewisburg, Penn.: Bucknell University Press, 2000.

MARTÍNEZ LANDA, Lidia. "El fenómeno Pinti y su *Salsa criolla*." *Teatro argentino de los 90.* Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna; Revista Espacio, 1992. 97-102.

Pericón.com.ar: strav@ganza histórico-musical. Dir. Enrique Pinti. Barcelona: Discmedi, 2003. 150 min.

PINTI, Enrique. *Candombe nacional.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2004.

_____. *Del Cabildo al shopping: pesadillas de la historia argentina.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2000. Ed. ampl. como *Del Cabildo al shopping, pasando por la pingüinera.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2008.

Pinti, Enrique. *La democracia que nos parió.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2002.

Pinti, Enrique. *No sé por dónde empezar: una vida sin libreto.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2005.

Pinti, Enrique. *Palabra de Pinti: los argentinos de la "a" a la "z".* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998.

Pinti, Enrique. *Pinti delivery: una protesta a domicilio.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001.

Pinti, Enrique. *Que no se vaya nadie sin devolver la guita.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2003.

Pinti, Enrique. *Salsa criolla.* Buenos Aires: Planeta, 1992.

Pinti, Enrique. *Sostiene Pinti: cómo somos los argentinos.* 1981. 2ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

PINTI, Enrique y PARISSI, Julio. *Las cosas por su nombre.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2010.

Pinti y aparte. Dir. Enrique Pinti. Buenos Aires: Movie Colección, 2000? 86 min.

Puto el que lee: diccionario argentino de insultos, injurias e improperios. Buenos Aires: Gente Grossa, 2006.

Salsa criolla: cabalgata histórico-musical. Libro y dirección, Enrique Pinti. Buenos Aires: Emerald, 2006. 110 min.

TRASTOY, Beatriz. "Las malas palabras. Monólogos y escritura cómica en los espectáculos de Enrique Pinti." *Itinerarios del teatro latinoamericano*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Editorial Galerna; Facultad de Filosofía y Letras (UBA); Fundación Roberto Arlt, 2000. 127-35. También recogido en su *Teatro autobiográfico: los unipersonales de los 80 y90 en la escena argentina*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 2002. 275-81.

_____. "Contar la historia: *Salsa criolla* de Enrique Pinti". *Teatro autobiográfico: los unipersonales de los 80 y90 en la escena argentina*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 2002. 265-300.

ZAYAS DE LIMA, Perla. "Enrique Pinti." *Diccionario de autores teatrales argentinos: 1950/1990*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1991. 221-22.

SUBALTERNIDADE E DRAMATURGIA: O TEATRO DE UM TEMPO MAU

Wagner Corsino Enedino (UFMS)

Carin Cassia de Louro Freitas (UFMS)

RESUMO: O teatro brasileiro contemporâneo traz, em seu bojo, aspectos de uma dramaturgia que procura dar voz e consciência às massas que sustentam o poder hegemônico vigente. Dessa forma, emerge, em meio ao cenário teatral, um nome que rompeu com os padrões estéticos passadistas: o dramaturgo Plínio Marcos, considerado à margem do cânone literário e do teatro contemporâneo brasileiro por relatar as mazelas da sociedade. Assim, Plínio Marcos, por meio da sua arte, abordou temas envolvendo os injustiçados, os que estão à margem da sociedade, especialmente os subjugados e violentados pela hegemonia econômica. Nesse sentido, demonstrar-se-á a presença do discurso do autor atravessado pela voz de seus personagens na maioria de suas obras. Com efeito, o estudo será predominantemente intrínseco, centrado na exploração do texto como forma e estrutura, sem abandonar a temática da subalternidade e do poder, bem como seus vínculos sociológicos, usando como parâmetro o caráter de signos ideológicos circunscritos nas personagens. A pesquisa está ancorada nas contribuições de Palottini (1989), Ryngaert (1996), Pavis (1999) e Rosenfeld (1993) acerca do discurso teatral; nos critérios propostos por Prado (1972) ampliadas pelos estudos de Spivak (1985, 1988), Beverley (2004), Achugar (2006), Mignolo (2003) e Moreiras (2001) sobre o conceito de subalternidade.

PALAVRAS-CHAVE: Plínio Marcos; teatro contemporâneo brasileiro; subalternidade.

ABSTRACT: The Brazilian contemporary theater brings in its wake, aspects of a drama that seeks to give voice and consciousness to the masses that support the current hegemonic power. In this way, emerges in the theatrical setting, a name that broke with the aesthetic standards: the playwright Plinio Marcos, considered in the margin of the literary canon and contemporary Brazilian theater, reporting on the ills of the society. Thus, Plinio Marcos, through his art, addressed issues involving the wronged, those on the margins of the society, especially the oppressed and abused by the economic hegemony. So, this paper will demonstrate the

presence of the author's discourse through the voice of his characters in most of his works. Indeed, the study will be mainly intrinsic, centered on the exploration of the text as form and structure, without abandoning the issue of subordination and power, as well as its sociological bonds, using as parameter the circumscribed character of the ideological signs in the characters. The research is based on the contributions of Palottini (1989), Ryngaert (1996), Pavis (1999) and Rosenfeld (1993) about the theatrical discourse, the criteria proposed by Prado (1972) extended in the studies of Spivak (1985, 1988), Beverley (2004), Achugar (2006), Mignolo (2003) and Moreiras (2001) on the concept of inferiority.

KEY-WORDS: Plínio Marcos; Brazilian contemporary theatre; subalternity.

Introdução

O dramaturgo brasileiro Plínio Marcos foi considerado pela crítica como “escritor maldito” e por ele mesmo como “repórter de um tempo mau”, uma vez que a maioria de suas obras retratava a realidade do país de forma “nua e crua”, as mazelas da sociedade e, por isso, muitas delas foram proibidas pela censura. Quando *Barrela*, sua primeira peça, veio a público, impressionou pela linguagem sem ornamentos e sem tentativa de camuflar a sua indignação diante do momento em que o Brasil atravessava.

Nesse sentido, importa mencionar que o dramaturgo utilizava determinados recursos para demonstrar a relação de desigualdade social e de poder representada, geralmente, por dois tipos de personagens: o mais forte e o mais fraco. Segundo a crítica teatral, Plínio Marcos buscava “agredir” o Governo, por meio do uso de metáforas, relacionando a imagem do mais forte como o Estado, ou seja, as forças estatais que detêm o poder, símbolo da hegemonia. Para o autor, nada mais o incomodou do que a censura. Assim, a figura do mais fraco ficaria para aqueles que estão obstinados a receber ordens.

Plínio Marcos de Barros nasceu em Santos, em 1935. Era filho de bancário, pertencia à classe média baixa, morava numa vila, que mais tarde seria definida pelo dramaturgo como “Vila Sapo”, a qual era cercada

por cortiços e pelo cais do porto de Santos, espaço físico e social que, segundo ele, o influenciaria na escrita de suas obras e na criação de suas personagens. Semi-analfabeto, frequentou a escola até a quarta série do Ensino Fundamental; por ser canhoto, abandonou os estudos, uma vez que:

A aversão à escola surgiu por um fato singular. Plínio era canhoto numa época em que isso, embora não fosse mais “coisa do demônio” como na Idade Média, indicava um desvio a ser corrigido por métodos pedagógicos que incluíam tapa ou reguada na mão esquerda (MENDES, 2009, p.25).

Foi palhaço de circo, jogador de futebol, funileiro, radialista, camelô, até chegar ao cenário da dramaturgia nacional como autor renomado. Além de exercer diversas profissões, conviveu com os mais variados tipos de pessoas, possibilitando-lhe, assim, experiências capazes de render características para traçar os perfis das personagens que fizeram parte de seus textos. Em decorrência de inúmeras dificuldades as quais vivenciou, fizeram que Plínio Marcos lutasse por seus objetivos; chegando, assim, a um degrau de prestígio e honra.

Embora tenha concluído somente o curso primário, um caso ocorrido na cadeia de Santos, impulsionou-o à escrita, nascendo a polêmica *Barrela*, em 1958, peça em forma de diálogo e permeada de numa linguagem inovadora para a época. O dramaturgo foi descoberto como palhaço, aos 22 anos, por Patrícia Galvão (Pagu), a qual precisava de um ator para substituir um papel na encenação de *Pluft, o fantasminha*, de Maria Clara Machado. Em uma mesa de bar, após o espetáculo, ele mostrou sua peça *Barrela* à Pagu, que ficou fascinada pela intensidade dos diálogos, chegando a compará-lo com Nelson Rodrigues. Patrícia Galvão mostrou a peça Paschoal Carlos Magno e este sugeriu sua encenação no Festival Nacional de Teatro de Estudantes, em Santos. Porém, a peça foi proibida por mais de 20 anos; esse seria o primeiro problema do autor com a censura.

Importa destacar que suas obras foram reconhecidas pela linguagem simples e direta e pelos personagens subalternos. Assim, sua poética diferenciava das produções que fazem parte do compêndio do teatro nacional, uma vez que Plínio Marcos procurava retratar a temática da marginalidade no cotidiano.

Em dados biográficos ou em opiniões de críticos renomados do teatro brasileiro, o que se passa é sempre a mesma opinião: o poder e a criatividade de escrever tão próximo de uma realidade vivida pelo próprio autor e pela sociedade em geral. Dessa forma, “O santista Plínio Marcos de Barros trazia as suas crônicas um de seus principais interesses como autor teatral: o retrato dos excluídos pela sociedade e o repúdio do poder em relação a esse panorama” (CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002 p.17).

Depois de *Barrela*, Plínio Marcos não parou mais. Escreveu inúmeros textos teatrais, crônicas e romances. Não se preocupava em agradar o público com sua linguagem; o que desejava era, sobretudo, se sentir realizado ao passar por meio de seus personagens seus ideais; seus textos eram inconfundíveis:

Para reconhecer um texto de Plínio Marcos não é necessário ler mais de dois parágrafos. Sua linguagem é tão peculiar quanto seu teatro, e também quanto a sua vida. Nele vida e obra jamais serão coisas distintas [...] Um dos elementos recorrentes no texto de Plínio é o uso da gíria, e o forte de sua escrita é a temática marginal (CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002 p.30).

No âmbito da multifacetada literatura, Plínio Marcos vai ao encontro desse segmento; sendo que, além de abrir portas para uma literatura a qual não apresenta preocupações em agradar, é também considerado o “pai do palavrão” na literatura nacional, pois: “Plínio também desenvolveu uma literatura carregada de conceitos, elementos, signos que atravessam a cultura popular, que é dinâmica e diversa no Brasil” (CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002 p.31).

Subalternidade e a dramaturgia pliniana

Para um estudo acerca dramaturgia de Plínio Marcos, faz-se necessária, nesta pesquisa, a contribuição dos estudos da subalternidade, uma vez que mostram a questão da desigualdade e exploração do homem pelo homem. Segundo Spivak (1988), o subalterno não tem voz, pois sua “fala” é atravessada pela representação do discurso político e econômico. O termo “subalterno”, que passou a ser conhecido nos anos de 1970, na Índia, com alguns estudiosos como Ranajit Guha e Gayatri Spivak, veio

do latim *subalternus* e significa “aquele que depende de outrem: pessoa subordinada à outra”. Assim, “subalterno” se refere à perspectiva de pessoas de regiões e grupos que estão fora do poder da estrutura hegemônica.

São sobre essas pessoas, marginalizadas pela sociedade, que Plínio Marcos tem predileção por escrever, uma vez que:

Os marginalizados têm toda a minha simpatia, porque eu também sou marginalizado da sociedade brasileira e eu gosto de escrever em favor das maiorias perseguidas, esmagadas, e o povo brasileiro é marginalizado de sua própria história. O povo brasileiro não tem condições de influir nem no seu próprio destino. [...] Então é sobre eles que eu escrevo (Plínio Marcos, 1978).⁵

Com efeito, diante da abertura teórica instaurada pelas abordagens contemporâneas, pode-se provocar o questionamento dos lugares produtores do saber, assim como dos conceitos operatórios responsáveis pela produção de metodologias críticas. A crítica biográfica ganha reforço e conforme Souza (2002), por sua natureza compósita, engloba a relação complexa entre obra e autor, possibilitando a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção.

John Beverley (2004) afirma que os estudos subalternos tratam sobre o poder, sobre quem o tem e quem não o tem, quem está ganhando e quem está perdendo. Aloja-se, aí, a dificuldade do debate acerca da representação do subalterno enquanto sujeito social dentro do discurso hegemônico e dos muros da universidade. Isso se deve ao fato de que os estudos subalternos “não são apenas novas formas de produção de conhecimento acadêmico, devem ser, também, formas de interferir politicamente nessa produção”. (BEVERLEY, 2004, p.56).

No texto *Can the subaltern speak?* Spivak (1988) afirma que o subalterno corresponde à representação daqueles que não conseguem espaço em um contexto globalizante, capitalista, totalitário e excludente, pois “subalterno é sempre aquele que não pode falar, pois se fala já não o

⁵ Entrevista concedida em 1978 e transcrita por Maria Theresa Vargas, pesquisadora do Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea. O texto completo, datilografado, pode ser encontrado no Arquivo Multimeios da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo.

é”. (SPIVAK, 1988, p. 275). Observa-se, dessa forma, que os estudos subalternos estão associados ao pensamento político de esquerda, o que se aproxima do texto de Plínio Marcos, uma vez que, segundo assevera Alain Badiou (*apud* RYNGAERT, 1998, p. 42-3), “a politização do teatro é um fenômeno inevitável”.

Nesse sentido, pode-se perceber a voz do dramaturgo por meio da fala da personagem Neusa Sueli, de *Navalha na carne*, representando a indignação diante do descaso que o poder hegemônico possui em relação aos desfavorecidos:

NEUSA SUELI - [...] Às vezes chego a pensar: Poxa, será que eu sou gente? Será que eu, você, o Veludo, somos gente? Chego até a duvidar. Duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro. Isso não pode ser coisa direita. Isso é uma bosta! Um monte de bosta! Fedida! Fedida! Fedida! (PLÍNIO MARCOS, *Navalha na carne*, p. 39)

No teatro, “a personagem não só constitui a ficção, mas ‘funda’, onticamente, o próprio espetáculo”. Desse modo, para a construção das personagens, “o autor reúne e seleciona traços distintivos do ser - ou dos seres - humano, traços que definam e delineiem um ser ficcional adequado aos propósitos de seu criador”. (PALLOTTINI, 1989, p. 11).

O subalterno é falado pelos outros. Para Lacan (*apud* Achugar, 2006, p. 358-359), os planetas não falam, e seria um erro acreditar que sejam tão mudos e que só está definitivamente seguro de que não falam a partir do momento em que os tem “fechado o bico”. A sociedade que detém o poder determina que não tem nada a dizer ou, o que também é possível, a autoridade carece do instrumento que lhe permita ouvir o que a periferia, a margem, tem a dizer. Com efeito, “[...] na literatura a palavra é a fonte do homem (das personagens). No teatro o homem é a fonte da palavra” (ROSENFELD, 1993, p.22). Com efeito, a periferia está em constante mudança e, por isso, não deve falar com uma única voz. Trata-se do balbucio, pois, segundo Achugar (2006), balbuciar não é uma carência, mas uma afirmação, no sentido de reivindicar o direito ao grito.

Na peça *Barrela* (1976), o dramaturgo preocupou-se em relatar homens que sequer possuíam nomes próprios, mas apelidos, sem eira nem beira, compartilhando uma cela penitenciária. Com efeito, seu objetivo não era de causar piedade, mas de dar passagem e voz para uma existência miserável. Importa mencionar, que a obra representa um

microcosmo da sociedade da qual critica, pois demonstra as relações de poder: dominador e dominado. Nesse aspecto, o discurso do poder é representado pelo personagem Bereco, que se considera o líder e quem dita as regras da cela: “BERECO – Aqui o cão sou eu. Quem não fizer o que eu mandar, se estrepa. A não ser que tenha mais briga que eu”.(PLÍNIO MARCOS, 1976, p. 41).

Já em *Dois perdidos numa suja* (1992), o autor traz à baila o convívio de Paco e Tonho, que dividem um quarto de quinta categoria e vivem situação de desemprego e subemprego e por estarem à margem da sociedade são condicionados à violência, como uma justificativa da subalternidade. Segundo Mendes (2009), para os críticos não poderia haver nada mais incorreto que expor esses dois personagens que não levavam a lugar algum, apenas incomodavam, não porque falassem palavrões, mas porque falavam e a eles, até então, não era dado esse direito.

TONHO – Fiquei assim, porque vim do interior. Não conhecia ninguém nessa terra, foi difícil me virar. Mas logo acerto tudo.

PACO – Acho difícil. Você é muito trouxa.

TONHO – Você é que pensa. Eu fiz até o ginásio. Sei escrever à máquina e tudo. Se eu tivesse boa roupa, você ia ver. Nem precisava tanto, bastava eu ter um sapato... assim como o seu. Sabe, às vezes eu penso que, se o seu sapato fosse meu, eu já tinha me livrado dessa vida. E é verdade. Eu só dependo do sapato. Como eu posso chegar em algum lugar com um pisante desses? Todo mundo a primeira coisa que faz é ficar olhando para o pé da gente. [...] (PLÍNIO MARCOS, 1992, p. 46).

No diálogo entre as personagens pode-se perceber o discurso daqueles, que segundo Achugar (2006), não tem espaço na sociedade e que são excluídos dos grandes centros letrados. Tonho demonstrava essa preocupação, pois sabia que sua aparência denunciava a sua condição de subalterno.

Nesse segmento, o subalterno carece de poder e de autorrepresentação. Os subalternos não são capazes de participar como agente histórico da camada hegemônica, pois não estão presentes na constituição dos heróis do drama nacional, na literatura, na educação, na administração da lei e da autoridade.

O texto de Plínio Marcos é uma alternativa para o conhecimento dessas lacunas representadas pela cultura dominante, já que seu lema ideológico é o reconhecimento do direito dos sem voz, representando uma voz que vem de encontro daqueles que sempre tem algo a dizer. Pois, não trata apenas de demonstrar as condições dos subalternos, mas de refletir e analisar sobre essa temática.

A poética pliniana pode ser caracterizada como naturalista, uma vez que retrata homens de carne e osso, sem a preocupação de criar personagens fictícias, com símbolos convencionais da virtude e do vício que não tem nenhum valor como documentos humanos. Para Émile Zola (1982), o naturalismo configura-se com “a lógica dos fatos combinada com a lógica de seu próprio temperamento [...]” (p.122). Assim, pode-se esperar que uma obra dramática, desembaraçada das declamações, liberta das palavras enfáticas e dos grandes sentimentos, tenha a alta moralidade do real, e seja a lição de uma investigação sincera.

Quando as máquinas param (1967) retrata a situação de um casal que vive o drama do desemprego e luta pela sobrevivência:

NINA – Só que eu não estou entendendo. Você gosta tanto de criança.

ZÉ – Claro que gosto. Por isso mesmo não quero que esse aí nasça. Nascer pra quê? Pra viver na merda? Sempre por baixo? Sempre esparro? Aqui! Eu sei bem como é essa vida. Uma putaria franciscana. Quem puder mais chora menos. E nós não podemos nada. Nem ter filhos. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 62).

A partir desse fragmento, importa mencionar que a aparência física da personagem, sua situação na sociedade, sua profissão, sua situação familiar, suas ligações amorosas ou de amizade ou no grupo que se insere, sua crença religiosa, suas convicções políticas e morais, o poder e o grau de liberdade que possui, seus defeitos e virtudes, enfim, sua configuração física, social e psicológica, todos esses dados merecem destaque na configuração desses seres que vão construir/representar seres humanos, vivendo conflitos internos, externos e até com o abstrato. (PALLOTTINI, 1989, p. 64-67; 77-83).

Os Estudos Subalternos servem de instrumento para registrar a presença do subalterno ao longo da história, mostrando a realidade exterior, com uma visão coerente da sociedade. Segundo Beverley (2004),

os estudos subalternos “são uma estratégia para nosso tempo” e, para chegarem ao objetivo de uma possível autorrepresentação sul-americana, eles surgem como uma nova produção da autocrítica. Todavia, o desafio da proposta é de articulação ideológica de uma teoria cultural que equivale à necessidade de deslocar o Capitalismo tanto no nível burocrático quanto no cultural. Dessa forma, compreende-se que:

O subalternismo inverte a ordem e coloca a heterogeneidade histórica como base material; ao mesmo tempo, ele nega o modo de produção e coloca em primeiro plano seus componentes residuais (que daí em diante, não são mais residuais, mas sim centrais à iniciativa epistêmica). Ele é ainda uma crítica ao modo de produção burguês ou capitalista em seus diferentes estágios. [...] O subalternismo não constituiria uma forma de ideologia estética. O trabalho do subalternista não pode ser pensado fora dos “limites” da história das “minorias”. Esse trabalho é sobre o estado global do capital como caminho para reivindicação de respeito para a singularidade subalterna. (MOREIRAS, 2001, p. 145)

Mignolo (2003) observa que os Estudos Subalternos poderiam contribuir para descolonizar a pesquisa, refletindo criticamente sobre sua própria produção e reprodução do conhecimento e evitando a reinscrição das estratégias da subalternização. Para o autor, há uma exportação de *intelligentsia* norte-americana pelos estudos ou teorias culturais e pós-coloniais, que são percebidas como novas formas de colonização e não como instrumentos para iluminar a inteligência de quem as recebem.

Pode-se compreender que subalterno não constitui uma categoria, mas uma perspectiva e, assim, a noção de subalternidade não está empenhada em compreender tais organizações ou ações sociais, mas em entender suas relações de contrato em obediência a regras coloniais e as formas de “formas de dominação próprias das estruturas da modernidade”. (MIGNOLO, 2003, 259).

Importa destacar que o teatro de Plínio Marcos pode ser considerado “de resistência” ou chamado também de “teatro de guerrilha”, por seu turno, pode ser definido como mais voltado para uma causa específica, levando-se em consideração os fatores externos que a arte está se propondo questionar ou combater. Pavis (1999, p. 382) define “teatro de guerrilha” como um “teatro que se pretende militante e

engajado na vida política ou na luta de libertação de um povo ou de um grupo”.

Por isso, uma análise da poética pliniana embasada nos pressupostos teóricos da subalternidade, já que a temática tratada pelo autor não é apenas a reflexão de um artista sobre determinado grupo social, mas também a ponderação da condição humana. Assim, não se pode, pois, questionar apenas “como o teatro fala, mas, sobretudo, do que se permite falar, que temas aborda [...]”, quais as “mudanças de ‘formato’, as origens das personagens, a organização da narrativa e a natureza da escritas”, escolhas que “correspondem a projetos dos autores, inevitavelmente atravessados pela história e pelas ideologias” (RYNGAERT, 1996, p.09).

Considerações finais

A literatura dramática brasileira passou diversas transformações até conquistar seu espaço de relevância. Assim, alcançou uma nova linguagem aplicada para a composição de personagens, conhecendo um novo estilo que daria novos rumos ao teatro brasileiro. Nesse contexto, Plínio Marcos trazia à baila a linguagem dos excluídos, dando sua contribuição à dramaturgia nacional, como afirma MAGALDI (2003), a contribuição do autor foi de incorporar o tema da marginalidade, em linguagem de desconhecida violência.

Em sua poética, o “repórter de um tempo mau” mantém-se fiel ao seu princípio criador, pondo na boca de suas personagens marginais ou subalternas diálogos polêmicos e provocativos, marcados até pelo enfrentamento psicológico, incursiona por um teatro político, empenhado na transformação da sociedade e não na fabricação de ilusões. Dessa forma, foi por meio da sua arte que abordou temas envolvendo os injustiçados, os que estão à margem da sociedade, especialmente os subjugados e violentados pela hegemonia econômica.

Todavia, fica nítida a relação do autor e suas obras, pois percebe-se sua voz atravessada nas falas de seus personagens, representando, assim, os desconfortos resultantes da condição de subalternidade em que se encontram, pois estão à margem da sociedade e submetidos à violência. Plínio Marcos não deseja apenas falar sobre essa classe, mas, sobretudo,

procura inquietar, chamar a atenção sobre o que acontece no mundo periférico, uma maneira de poder expressar a revolta, o descaso, a falta de perspectivas sociais e humanas e a luta incessante pela sobrevivência.

Referências Bibliográficas

ACHUGAR, Hugo. *Espaços incertos*, efêmeros: reflexões de um planeta sem boca. In: _____. *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Trad. de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BEVERLEY, John. Subalternidad y representación: debates em teoria cultural. *Tradução de Mayrlene Beiza y Sergio Villalobos-Ruminott*. Madri: Iberoamericana, 2004.

MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinicius. Plínio Marcos: *A crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

MAGALDI, Sábado. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito*. São Paulo: Leya, 2009.

MIGNOLO, Walter D. *Os estudos subalternos são pós-modernos ou pós-coloniais? As políticas e sensibilidades dos lugares geográficos*. In: _____. *Histórias locais/Projetos globais*: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Trad. de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença*: política dos estudos culturais. Tradução de Eliana Lorenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PLÍNIO MARCOS. *Quando as máquinas param*. São Paulo: [s.n], 1967.

_____. *Barrela*. São Paulo: Global Editora, 1976.

PLÍNIO MARCOS. *Teatro maldito*: Navalha na carne; Dois perdidos numa noite suja; O abajur lilás. São Paulo: Maltese, 1992.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves; Revisão da trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SPIVAK, Gayatri C. Can the subaltern speak? In: NELSON, Cary and GROSSBERG, Lawrence, eds. *Marxism and the interpretation of culture*. Chicago Press, 1988, p. 271-313.

ZOLA, Émile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. (Introdução, tradução e notas de Italo Caroni e Célia Berretini). São Paulo: Perspectiva, 1982.

A CRIAÇÃO DRAMATURGICA EM VERA KARAM: A PERSONAGEM

Mara Lúcia Barbosa da Silva (UFRGS)

RESUMO: Segundo Décio de Almeida Prado, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra teatral: nada existe a não ser através delas. Por seu lado, Martin Esslin afirma que a verdadeira caracterização da personagem está na ação, que no drama a linguagem, muitas vezes, é a ação, mas o que importa não são apenas as palavras, mas sim as circunstâncias nas quais tais palavras são ditas. Considerando as assertivas de Prado e Esslin, analisaremos a personagem protagonista Otilia, de *Dona Otilia lamenta muito*, peça teatral de Vera Karam.

PALAVRAS-CHAVE: Dramaturgia - Vera Karam - *Dona Otilia lamenta muito* - Personagem

RÉSUMÉ: Selon Décio de Almeida Prado, les personnages constituent la totalité d'une œuvre théâtrale: rien n'existe si ce n'est à travers eux. De son côté, Martin Esslin affirme que la véritable caractérisation du personnage se trouve dans l'action, que dans le drame le langage, souvent, est l'action, mais que ce qui importe ce n'est pas seulement les mots mais les circonstances dans lesquelles ces mots sont dits. A partir des assertions de Prado et Esslin, nous analyserons le personnage Otilia, dans *Dona Otilia lamenta muito*, pièce théâtrale de Vera Karam.

MOTS-CLÉ: Dramaturgie - Vera Karam - *Dona Otilia lamenta muito* - Personnage

Em *A personagem no teatro*, Décio de Almeida Prado afirma que “as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas” (2005, p. 84) e que essas podem se caracterizar por meio de três formas: “o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz e o que os outros dizem a seu respeito” (2005, p. 88). Considerando a assertiva de Prado, sobre a importância da função da personagem no teatro, vamos analisar a personagem protagonista Otilia de *Dona Otilia lamenta muito*, peça teatral de Vera Karam.

Vera Karam (1959-2003) é uma dramaturga brasileira, nascida em Pelotas, Rio Grande do Sul, que se dedicou também ao conto, tendo publicado *Há um incêndio sob a chuva rala*, e à tradução, recebeu o Prêmio Açorianos, concedido pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre pela tradução de *A morte de Ivan Ilitch*, de Leon Tolstói. Estreou na dramaturgia com a adaptação de três de seus textos: *Noite Feliz, Será que é o contrário a vida da atriz?* e *Quem sabe a gente continua amanhã?*, que deu nome ao espetáculo, sob a direção de Mauro Soares, encenado no bar Porto de Elis, em Porto Alegre, no verão de 1992.

Sob o título *Dona Otília lamenta muito*⁶, em 1994, o Instituto Estadual do Livro (IEL) do Rio Grande do Sul, publicou a obra dramática de Vera Karam produzida até aquele momento, nesse material estão as peças: *Dá licença por favor, Noite a embalar o que fomos, A florista e o visitante, Dona Otília lamenta muito, Noite feliz, Quem sabe a gente continua amanhã?* e *Será que é o contrário a vida da atriz?*

Posteriormente escreveu *Maldito coração, me alegre que tu sofras, Ano Novo, vida nova*, vencedor do Concurso Estadual de Dramaturgia Qorpo-Santo, em 1996, e do Troféu Açorianos de Literatura (categoria Texto Dramático) em 1997 e *Nesta data querida*, também publicada pelo IEL na coleção Dramaturgia Contemporânea RS-01, em 2000.

Dona Otília lamenta muito, que recebeu a Menção Especial do Júri, do troféu Açorianos de teatro, em 1993, conta a história do casal Otília e Jorge, que discute no quarto, enquanto são aguardados por algumas pessoas que foram convidadas para a comemoração dos seus 10 anos de união.

A demora do casal em descer para a reunião ocorre porque Jorge quer conversar com Otília e não quer participar do tal jantar festivo. A esposa inicialmente não dá atenção às tentativas dele de discutir a relação naquele momento, tenta dissuadi-lo de atrapalhar o jantar, mas quando percebe que não conseguirá, mata-o. A seguir, pede para que o mordomo, Áureo, informe aos convidados que o jantar está mantido.

⁶ KARAM, Vera. *Dona Otília lamenta muito*. Porto Alegre: Tchê/IEL, 1994. (Teatro: textos & roteiros).

Para analisarmos a natureza da personagem Otilia, nos valeremos, além da obra publicada, de um manuscrito⁷ existente no acervo pessoal da autora, também chamado *Dona Otilia lamenta muito*, mas que apresenta uma história diferente daquela da peça publicada.

Esse documento é denominado pela autora como Versão A, forma como nos referiremos a ele ao longo dessa análise. Ele faz parte da operação escritural⁸ da peça publicada *Dona Otilia lamenta muito*, a própria autora conta como isso se deu:

Daí eu escrevi o “Dá licença por favor?” e a primeira versão da D. Otilia (em que ela e o Jorge não aparecem, só os convidados e o mordomo que, aliás, na primeira versão era uma governanta) para um evento da Central de Aviamentos e Tecidos, dirigido pelo Toninho Vasconcelos, em outubro de 92. Depois o Mauro sugeriu que usássemos os dois textos para apresentar em bares e assemelhados. Conversa vai, conversa vem, resolvi escrever o que acontecia no quarto entre a Otilia e o Jorge. (KARAM, 1994, p. 9)

A chamada Versão A apresenta duas campanhas de escritura⁹, a primeira é datilografada e a segunda é manuscrita e comporta alguns acréscimos¹⁰ e supressões¹¹ realizados pela autora. O documento é composto por sete páginas no seu total, sendo que a primeira, a capa, não está numerada. Nessa capa aparecem datilografados, na primeira

⁷ Manuscrito: todo documento escrito à mão; por extensão, nele incluem-se, às vezes, documentos datilografados ou impressos (“o acervo manuscrito de Proust, que está na *Bibliothèque nationale*, comporta cadernetas, cadernos de rascunho, cadernos de passar a limpo, datilografias e provas corrigidas”). (GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos genéticos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p. 332).

⁸ Operação escritural: designa todo ato de escritura, tanto a elaboração de uma lista de palavras quanto a revisão global ou a simples cópia de um texto. (GRÉSILLON, 2007, p. 333).

⁹ Campanhas de escritura: operação de escritura correspondendo a uma certa unidade de tempo e de coerência escritural; depois de uma interrupção mais ou menos longa pode começar uma nova campanha de escritura, que frequentemente implica uma reescritura (GRÉSILLON, 2007, p. 329).

¹⁰ Acréscimo: expansão sintática e semântica por inserção de palavras, sintagmas ou frases suplementares, por exemplo: “sua mão”, que se torna “sua branca mão” (GRÉSILLON, 2007, p. 329).

¹¹ Supressão: operação materializada geralmente por um traço de risco; mas existe também supressão não materializada por um traço, por exemplo, entre duas versões sucessivas, uma unidade dada pode ser abandonada (GRÉSILLON, 2007, p. 334).

campanha de escritura, o nome da peça, *Dona Otília lamenta muito*; a autoria do texto: de Vera Karam e uma data e um local: P.A., outubro de 92. Ainda nessa página aparece manuscrita, na segunda campanha de escritura, a informação Versão A.

Na Versão A, a história que se conta é a de um grupo de convidados que é recebido por uma empregada que lhes informa que os donos da casa, Otília e Jorge, já devem vir encontrá-los. O motivo dessa reunião é a comemoração dos 10 anos de união do casal. Os convidados ficam a sua espera e os anfitriões nunca descem. Eles começam a ficar preocupados com a demora e quando resolvem tomar uma atitude ouvem um tiro. Logo depois a empregada aparece e avisa a eles que a sua patroa havia matado o marido, mas que essa fazia questão que eles jantassem, pois afinal de contas era por isso que eles estavam ali, e a sua patroa detestava cancelar compromissos.

O grupo de personagens que aparecem na Versão A é constituído por dois casais: Lúcia e Marcos, Paulo e Tereza; por Tavares, um amigo “avulso” e Nora, uma “*empregada impecável, seríssima, discretíssima, mais para o gênero governanta*”. Todas as personagens dessa versão são apresentadas já na primeira página do manuscrito. Nora, depois de abrir a porta para os casais convidados, anuncia: *Dona Otília e o seu Jorge já vão descer*. Mas eles nunca descerão, nem nessa versão, nem no texto publicado.

Os convidados, enquanto aguardam os anfitriões, conversam. Nesse bate-papo, tratam de suas vidas e da vida dos donos da casa. Nas falas em que versam sobre Otília e Jorge, eles acabam por traçar o perfil dessas personagens. No trecho da cena abaixo, Paulo, Tereza, Marcos e Lúcia falam sobre Otília:

PAULO - Quem sabe tu vais lá em cima, Tereza, ver se a Otília não tá precisando de nada. Tô (sic) começando a achar estranho esse atraso.

TEREZA - <Estranho é, aliás, imprevisível, mas> Vocês sabem como a Otília detesta que invadam a privacidade do casal.

(...)

PAULO - Vem cá, quem sabe nós quebramos ainda mais as regras da etiqueta e batemos na porta?

MARCOS - <Pois é> Esse atraso não é normal. Vai lá, Lucia.

(Lucia para de jogar e junta-se ao grupo)

LUCIA - Quem sabe chamamos a Nora?

TAVARES - É, alguém tem que ir lá saber o que está acontecendo. Vai tu, Tereza,; (sic) tens mais intimidade. (Versão A, p. 5)

No trecho citado acima, utilizamos um recurso empregado pela crítica genética¹², a transcrição linearizada¹³ do trecho, e apresentamos as alterações realizadas de forma manuscrita pela autora. Nesse tipo de transcrição são utilizadas convenções¹⁴ para determinar o tipo de mudança que foi realizada. O acréscimo da adjetivação “imprevisível” ao substantivo atraso mostra a intenção de reforçar a ideia de que Otilia é rigorosa no cumprimento de seus compromissos. Através dessa conversa transcrita ficamos sabendo também que ela é uma mulher que gosta de manter discrição sobre a sua vida pessoal. Por meio desses diálogos somos informados de que Otilia é mais velha do que Jorge, que eles pertencem a classes sociais diferentes e que ele conseguiu “subir na vida” com a ajuda dela:

TEREZA - Vocês lembram quando a Otilia e o Jorge se conheceram?

LÚCIA - Eu ainda não era nascida.

TEREZA - Claro, eu tinha esquecido. Mas, enfim, todo mundo achou que não ia durar um mês. Não tanto pela diferença de idade - se em que {oito} <doze> anos é uma boa diferença de idade - mas, mais pelo desnível...

PAULO (interrompendo) Tereza!

¹² Segundo Grésillon é um método de análise que instaura um novo olhar sobre a literatura, cujo objeto de estudo, os manuscritos literários, portam o traço de uma dinâmica, a do texto em criação, e serão estudados no sentido de desnudarem o processo da escrita, possibilitando a proposição de uma série de hipóteses sobre as operações escriturais (2007, p. 19).

¹³ Transcrição linearizada: reprodução datilográfica de um manuscrito que transcreve todos os elementos do original, mas sem respeitar a topografia da página; esta é frequentemente substituída por um começo/início de cronologização dos elementos escritos no meio de uma mesma página. É um começo/início de interpretação, já que aparece a verticalidade dos paradigmas de reescritura, a qual é traduzida em sucessividade horizontal (GRÉSILLON, 2007. p. 335).

¹⁴ / = substituição de palavra, frase, trecho ou sinal gráfico; { } = eliminação de palavra, frase, trecho ou sinal gráfico; < > = acréscimo de palavra, frase, trecho ou sinal gráfico; # # = deslocamento de palavra, frase, trecho ou sinal gráfico; [] = correções; @ = abertura de parágrafo ou mudança de linha. (SILVA, Márcia Ivana de Lima e. *A gênese de Incidente em Antares*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. p. 65).

TEREZA - Não tô (sic) dizendo nada demais, to (sic)? Acho até bacana que ele, vindo de onde ve io (sic), tenha conseguido <chegar onde chegou - Claro q. c/ um empurrãozinho... mas o Paulo disse que ele é mto competente> (Versão A, p. 3 e 4)

Na versão publicada, já na rubrica de apresentação das personagens da peça, ficamos sabendo sobre as diferentes condições sociais entre o casal e de que a diferença de idade entre eles, que oscilava entre oito e doze anos na Versão A, ficou estabelecida como em torno de 10 anos:

PERSONAGENS

Otilia - Uma mulher chiquíssima. Quarenta e poucos anos. Sóbria, formal.

Jorge - Marido de Otilia. Trinta e poucos anos. Vê-se que era um rapaz simples, classe média baixa, que foi “envernizado” por ela.

Áureo - Mordomo de Otilia. O clássico mordomo. Impecável. (Versão publicada, p. 55)

Através da personagem Nora, na Versão A, obtemos mais informações sobre Otilia:

NORA - Ele chegou hoje de manhã. A D. Otili a (sic) já estava preocupada. Vocês s abem (sic) como ela é detesta que alguma coisa saia fora do previsto. Eles praticamente não saíram do quarto... Ela desceu algumas vezes mas <só> para ver se estava tudo correndo bem. (batem na porta) Com licença. (abre) Como vai, seu Tavares? (Versão A, p. 1)

Na obra publicada, a fala de Áureo é praticamente igual à de Nora, mas esse se dirige a convidados hipotéticos ou a plateia, que nesse caso configura-se como seu interlocutor:

ÁUREO

(Falando aos convidados/plateia) Os senhores podem ficar à vontade. A Dona Otilia e o Doutor Jorge já vão descer. Ele acabou de chegar. A Dona Otilia já estava preocupada. Vocês sabem como ela é, detesta que alguma coisa saia fora do previsto. Com licença. (Versão publicada, p. 57)

As falas de Nora/Áureo apontam para uma forte característica de sua patroa, ela costuma organizar tudo e detesta que as situações escapem ao seu controle, que não aconteçam como fora previamente planejado. Na VP, a própria Otilia reforça essa atitude:

OTÍLIA

Sentindo (sic)? Mas, ... não importa que não tenha sentido. Só não posso é mandar as pessoas embora assim. Só quero que nada saia fora do que eu planejei, entende? Seria horrível. Hoje faz dez anos que nós estamos juntos e nós vamos comemorar. Depois a gente vê como é que fica.

JORGE

Isso é ridículo.

OTÍLIA

Pode até ser, mas se a gente fizer a coisa direito, ninguém vai notar.

JORGE

Mas, Otilia, pelo amor de deus.

OTÍLIA

Vamos fazer um trato: amanhã de manhã a gente conversa, mas hoje vamos descer e fazer de conta que não aconteceu nada, eu te peço.

JORGE

Isso é um absurdo. (Versão publicada, p. 65-66)

Em outro momento, na Versão A, a menção da jornalista especializada em etiqueta social Celia Ribeiro, como uma referência para Otilia, demonstra a preocupação dela com as regras de etiqueta:

MARCOS - Bom, tu sabes que a Otilia não é de perder a classe por pouca coisa.

TEREZA - É, quanto a isso, temos que tirar o chapéu prá (sic) nossa amiga. Se disserem pra ela que o mundo vai acabar, ela é capaz de ligar antes pra Célia Ribeiro <Danusa Leão> perguntando como <convém> se comportar num momento desses.

MARCOS - É, mas esse atraso nossa boa Célia certamente não aprovaria.

TEREZA - É{,}<...> nem <mesmo> a Otilia é perfeita, isso me consola.

(Versão A, p. 5)

Nesse trecho, a autora, não suprime o nome de Celia Ribeiro, mas insere de forma manuscrita o nome de Danusa Leão, jornalista social, que também trata de etiquetas, mas que possui uma representatividade nacional. Na versão publicada, essa questão é evidenciada própria Otília:

OTÍLIA

Não, não esqueci. Mas adoraria esquecer. Tu usava (sic) barba, usava “macacão Lee”, e ainda por cima dividias uma kitchenette – vê se kitchenette é coisa que se divide – com um tipinho muito do suspeito. As coisas (sic) pra ti só existiam no singular e se pusessem um talher de peixe na tua mão, tu devolverias, dizendo que não tinha porte de arma. Tenho ou não tenho motivos para esquecer tão doces recordações.

JORGE

Mas tu te apaixonou (sic) por mim, mesmo eu sendo uma pessoa simples.

OTÍLIA

Sim, mas se dúvida, o que me agradou em ti não foi a tua “simplicidade”. Meu querido: uma pessoa dizer que pega duas conduções por dia pra trabalhar e que a lembrança mais doce que tem da infância é a de “Q-suco de guaraná” não apaixonava ninguém. Certamente, eu vi qualidades outras em ti, que não a tua “simplicidade”. Agora, anda. (Versão publicada, p. 59-60)

Prado (2005) explica que a personagem pode revelar a si mesma, ao traduzir em palavras o que poderia permanecer apenas em semiconsciência e que o diálogo é a forma mais evidente através da qual ela realiza essa revelação, já que o espectador não tem acesso direto à sua consciência moral ou psicológica. Essa dificuldade, no entanto, não impede que se realize esse trabalho de prospecção interior, que é possibilitado através do emprego de instrumentos como o do confidante, o do aparte e o do monólogo. Prado os considera legítimos, mesmo que tenham qualquer coisa de artificial, de estranho à norma do teatro.

Na Versão publicada, drama de ato único, o “nó” está instalado no quarto do casal, local onde eles estão discutindo. Esse ato único é constituído por um diálogo entre as duas personagens, entremeado por uma pequena aparição do mordomo Áureo. Em dado momento da peça,

temos a ocorrência de uma espécie de *diálogo-monólogo* (ou vice-versa) entre Otília e Jorge porque eles se encapsulam em suas próprias falas e não escutam um ao outro. Eles travam durante certo tempo um tipo de debate surdo, no qual o que o outro está dizendo não tem a mínima importância:

OTÍLIA

(Começa a se fazer de louca) Eu acho que vou colocar o meu vestido preto.

(Aqui começa cada um a falar sozinho)

JORGE

É impossível ter uma vida em que todos os passos são medidos, todas as atitudes são sempre estudadas para que nada saia errado.

OTÍLIA

Se bem que o azul-noite acho que se adequa (sic) mais à ocasião.

JORGE

Alguma coisa tem que sair do “bom tom” de vez em quando.

OTÍLIA

É! O azul-noite e não se fala mais nisso!

JORGE

Faz horas que eu estou tentando te dizer que tem alguma coisa errada.

OTÍLIA

O azul-noite tem que ser com aquele colar... mas eu não sei onde está. *(Começa a remexer nas gavetas)*

JORGE

Às vezes se erra o cálculo, ou nem isso: às vezes não é uma questão de calcular.

OTÍLIA

Onde será que eu coloquei?

JORGE

Desde o verão passado, aquela noite lá no sítio, lembra?

OTÍLIA

Aposto que foi o Áureo que mexeu nas minhas coisas. Detesto quando ele faz isso.

JORGE

Eu tentei de dizer que as coisas não estavam bem.

OTÍLIA

É o único defeito dele.

JORGE

Daí, o que aconteceu?

OTÍLIA

Ainda não aprendeu que um empregado não deve ir além da parte externa dos móveis, ficar longe da intimidade das gavetas.

JORGE

Chegou o casal do sítio vizinho e nós fomos pra sala, tomar vinho branco, como se nada estivesse acontecendo.

OTÍLIA

Mas será que a perfeição na existe mesmo?

JORGE

Quando eles foram embora, eu tentei te falar, mas tu disse que ia deixar a lista de compras pro Áureo pois seria “imperdoável” que ele tivesse que bater na porta do quarto tão cedo por um esquecimento teu.

OTÍLIA

Sem dúvida, o azul-noite casa muito melhor com a ocasião, mesmo sem o colar. E os sapatos? Da mesma cor? (*Começa a remexer em uma gaveta cheia de meias*) Essa não. Puxou o fio. Por que será que as meias sempre puxam o fio na última hora? (*Começa a se olhar no espelho*) Eu devia ter dado uma descansada de tarde. Mas, também, com tanta coisa para providenciar. De uma hora para outra fiquei com um ar cansado. Ou será que já faz tempo que tô (*sic*) cansada e não percebi?

JORGE

Quando eu disse que queria voltar mais cedo e ficar uns dias sozinho, tu disse (*sic*) que já tínhamos nos comprometido de jantar com o tal casal no sábado. “Tínhamos nos comprometido”. Tu tinhas te comprometido e no compromisso eu era uma cláusula.

OTÍLIA

(*Olhando pra mão*) Há quanto tempo será que eu já estou com essa mancha? Tu já tinhas reparado, Jorge? Será que tu já tinhas reparado e não me disseste, nada? Não será uma daquelas manchas “da idade”, como dizem?

JORGE

(*Voltando a falar um com o outro*) Otilia, eu tô (*sic*) falando de uma coisa importante. (*Versão publicada, p. 61-63*)

Através desse *diálogo-monólogo*, as personagens desvelam a si mesmas, como diz Prado. Por meio dessas falas descobrimos quais são as suas preocupações e percebemos a distância que há entre eles. Jorge fala das suas inquietações, revela a sua inadequação ao ambiente em que está vivendo, da vida de sujeição que leva, atendendo aos desejos de sua

esposa, e de como está se sentindo oprimido e desconsiderado. Os seus desejos não são ouvidos e nem suas necessidades atendidas, tudo gira em torno da vontade de Otilia que é quem sempre tem a palavra final.

Otilia, por seu lado, demonstra a sua preocupação com as aparências, seja com o modo como deve se apresentar para os seus convidados, no modo como um empregado deve se portar, com o *status* e tudo culmina com a descoberta de uma mancha na mão. Percebe-se que esse recurso utilizado pela autora tem de fato a função de esclarecer aos leitores/espectadores o que se passa pela mente de Jorge e de Otilia, já que eles próprios não se ouvem.

A verdadeira caracterização da personagem, segundo Martin Esslin (1978, p. 45-46) está na ação e para ele no drama a linguagem, muitas vezes, é a ação. Esslin afirma ainda que toda linguagem no drama necessariamente transforma-se em ação, porque preocupamo-nos não apenas com o que a personagem diz – com o significado puramente semântico de suas palavras, mas também com o que ela faz com elas, com o modo pelo qual a sua fala afeta a outra personagem. O que importa não são apenas as palavras, mas sim as circunstâncias nas quais tais palavras são ditas.

Na cena citada acima, a circunstância em que se dá o diálogo é reveladora do abismo que se criou, ou que sempre houve, entre Jorge e Otilia. Esse *diálogo-monólogo* que se dá entre o casal, quase solilóquio, no que se refere à personagem Jorge, e o fato de suas falas não afetarem um ao outro é uma prova explícita da incomunicabilidade que há entre eles. Ele é diálogo apenas pela disposição das falas nas páginas e, segundo Pavis (2005, p. 247) monólogo pela ausência de intercâmbio verbal e pela grande extensão da fala que se destaca do contexto conflitual e dialógico.

Na Versão A, os convidados de Otilia, enquanto colocam os assuntos em dia, “alfinetam-se” uns aos outros. Os casais se desentendem ao comentarem assuntos triviais do dia a dia; Tavares é criticado por Marcos por dar receitas, mas nunca ter sido visto de fato preparando algum prato culinário, chama-o maldosamente de “*teórico da cozinha*”! É num tom de ironias e sarcasmo que transcorrem as cenas dessa versão, até desembocar numa situação absurda que é a confirmação de que o convite para o jantar continua valendo mesmo que a anfitriã tenha cometido um crime:

NORA <calmamente> - A D. Otilia pediu que eu sirva o jantar. Infelizmente, ela não vai poder acompanhá-los. Ela acabou de matar o seu Jorge. {...} Pede milhões de desculpa. Faz questão <de> que vocês jantem, mesmo sem ela, afinal, vocês vieram até aqui e ela detesta cancelar compromissos.

Depois do jantar eu ligo para a polícia - total, uma hora a mais, uma hora a menos não vai fazer diferença. <Vocês serão avisados sobre o funeral>.

<Agora,> Por favor, passem para a sala de jantar. Em cinco minutos - não mais do que isso - o jantar estará sendo servido (sic). As lulas estão deliciosas, eu garanto. Com licença.

(ficam todos apatetados se olhando, depois vão caminhando devagar em direção à sala de jantar - se o cenário permitir, eles sentam, colocam os guardanapos e a empregada começa a servir. Se</>não, alguma coisa que deixe bem claro que eles vão <ficar p/> jantar. Começa a tocar a frase final de “MISS OTTIS REGRETS” de Cole Porter.) <com Ella Fitzgerald> (Versão A, p. 6)

A absurda circunstância será mantida na versão publicada e será anunciada pelo mordomo Áureo, que é o mediador entre os anfitriões e os convidados, além de ser uma personagem emblemática no que se refere ao acontecimento crucial do drama: um assassinato. Quem melhor do que um mordomo poderia ser o encarregado de dar de forma fleumática a notícia de uma morte e seguir à risca as ordens recebidas de sua patroa, agora uma criminosa?

ÁUREO

(*Para a plateia formal/calmissimo*) Dona Otilia lamenta muito pelo atraso, mas já vai descer. Ela acabou de matar o Doutor Jorge. Mas isso, absolutamente, não é motivo para que vocês não fiquem para o jantar. Ela faz questão que vocês jantem, afinal, vieram até aqui. Sabem como ela é, detesta desmarcar compromissos. Depois do jantar providenciaremos o funeral. Os senhores serão avisados sobre o enterro. Agora, por favor, me acompanhem. Em cinco minutos, não mais do que isso, o jantar estará sendo servido. Por favor, me acompanhem. As lulas estão deliciosas. Eu garanto. (Versão publicada, p. 68)

Em dado momento da discussão entre Jorge e Otilia, essa define o que é absurdo: *Não é. Tu vais ver como não é. Só é um absurdo quando PARECE um absurdo, mas, quando a gente sabe como agir, parece normal e aí, se é verdade ou não é, não tem a menor importância. Vamos, amanhã de manhã a gente conversa.* (Versão publicada, p. 66).

Sendo assim definido, agir com naturalidade diante do absurdo faz com que esse não pareça tão absurdo, é o que se dá na Versão A, quando a rubrica final trata de enfatizar que os convidados mesmo “apatetados” com o ocorrido, obedecem à ordem de Otilia e dirigem-se obedientemente até a sala de jantar. Na versão publicada, talvez, e não somente, pela ausência das personagens dos convidados em cena, essa rubrica será suprimida. O papel fundamental de Nora/Áureo é a de fazer parecer que a situação está sob controle e que os acontecimentos previamente combinados vão seguir o seu curso normal.

Fazer com que as coisas sigam o seu curso normal, manter o controle de todas as situações e sobre todas as pessoas foi o que Otilia sempre tentou fazer. No momento em que ela ainda acredita que pode resolver o problema de Jorge e convencê-lo a seguir a programação que organizara, ela diz:

Otilia

Mas, nada que não se possa dar um jeito amanhã. Impossível que, por mais grave que seja, eu não possa resolver. Tu sabes, eu conheço tanta gente. É alguma coisa com o trabalho? Problemas com o Paulo? Nada que não possa ser solucionado com dois ou três telefonemas. Mas, eu te peço: amanhã (sic). Hoje a nossa única obrigação é comemorar. (Versão publicada, p. 64-65)

E quando se vê diante da *desobediência* de Jorge, procura saber onde pode ter falhado, sua obstinação desmedida, então, ultrapassa os limites da sanidade, ela enlouquece e mata Jorge:

OTÍLIA

Eu não vou aceitar isso, de jeito nenhum. Nunca, nunca eu desmarquei um compromisso, não vai ser por tua causa que eu vou ser obrigada... não, eu não admito. (*Começa a enlouquecer*) Eu não vou te perdoar. Eu fiz tudo certo a minha vida inteira, não me lembro de uma falha sequer, pelo menos nada que pudesse ser

visto a olho nu. Não, nenhuma. (*Começa a remexer nas gavetas*) Sempre achei que, se a gente calculasse direitinho, não tinha como sair errado. (*Remexe loucamente nas gavetas, vira, despeja coisas*) O que será que saiu errado? Em algum momento eu, por distração, deixei passar algum detalhe, alguma coisa me escapou e eu não sei o que é. Mas eu não sou de me distrair, estive sempre atenta, mas em algum ponto, teve alguma coisa que eu esqueci de olhar. (*Olha para ele, furiosa*) Mas, porque tu não me avisaste? Tu devias ter me avisado. Me desculpe, querido, mas isso foi imperdoável. (*Black out*) (Versão publicada, p. 68)

A falha de Otilia reside justamente na sua manifesta opção pelo que acredita estar dentro da ordem e ser perfeito, pela sua tentativa de controlar todas as situações e pessoas. Ela *consentiu* que Jorge, homem de condição social diferente da sua, entrasse em sua vida, mas isso estava condicionado à intenção de moldá-lo ao seu modo de viver e ver a vida. Ela rompe os limites e se comporta como uma espécie de deus onipresente e onipotente ao desconsiderar o desejo do outro e o que parece ser para ela uma atitude extremamente racional, mas que é de fato uma cegueira da razão vai encaminhar a trama para o rumo trágico que vai tomar.

Ao considerarmos ambos os textos, podemos observar que Vera Karam transita de um texto leve, repleto de ironias e sarcasmos, na versão A, onde a natureza autoritária e despótica de Otilia já está traçada mesmo sendo ela apenas assunto das demais personagens, para um drama de desfecho trágico, na versão publicada.

As personagens Jorge e Otilia adquirem contornos trágicos, ambos conhecerão trajetórias descendentes no enredo, Jorge é morto e Otilia torna-se uma louca assassina. Ela é a personagem central do drama na versão publicada, o título já o anuncia e podemos classificá-la, considerando as particularidades de drama moderno da peça, como uma espécie de heroína trágica, já que é possível aproximá-la da concepção aristotélica de herói trágico:

Resta portanto a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de

grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres. (ARISTÓTELES, 1993, p. 69)

Otília é oriunda de uma classe social privilegiada, “não se distingue muito pela virtude e pela justiça” e cai no infortúnio por ter subestimado Jorge ou ter superestimado a sua capacidade de persuasão. A falha, trágica, de Otília é estar tão presa à cegueira da sua “razão”, da sua desmedida, que não é capaz de perceber que os seus desejos têm limites e que os outros não são meros marionetes que podem ser manipuladas ao comando de seus dedos. Os sinais vão sendo dados, mas Otília não percebe, Jorge afirma em mais de um momento: “*Não vai ser sempre assim*”, “*Eu digo que tu não vais sempre poder prever tudo, nem suprir todas as necessidades*”; a mancha que lhe surgiu na mão e que ela não havia percebido, mais do que um mera marca do tempo é outro indício de que o imponderável também faz parte da sua vida. Mas ela prefere acreditar na própria onipotência, no “*Vamos, levanta-te e anda*” e diante da descoberta dos próprios limites, Otília perde a razão e sela o seu destino.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. 2. ed. São Paulo: Ars Poetica, 1993. Edição bilingue (grego/português).

D'ONOFRIO, Salvatore. Teoria do drama. In: _____. *Teoria do texto 2: teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 2000. p. 125-171.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. p. 45-46.

FONSECA, Alice Rache. *Maria da Cunha e Vera Karam: diálogo de um século?* 2005. 116 f. Dissertação (Mestrado em História da Literatura). – Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2005.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos genéticos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=12583&lst_palavras=&cd_idioma=28555. (Acesso em: 20 de julho de 2012).

KARAM, Vera. *Dona Otília lamenta muito*. Porto Alegre: IEL, 1994. [Teatro: textos & roteiros].

_____, Vera. *Nesta data querida*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro (IEL); CORAG, 2000.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2000.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PRADO, Décio de Almeida. *A personagem no teatro*. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 84-88.

SILVA, Márcia Ivana de Lima e. *A gênese de Incidente em Antares*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. p. 65.

TOLSTOI, Leon. *A morte de Ivan Ilitch*. Trad. Vera Karam. Porto Alegre: L&PM, 2002.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. 3. ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.

A CRISE NO TEXTO DRAMÁTICO E A PRODUÇÃO DE MÁRIO BORTOLOTTO

Renata Baum Ortiz (UFRGS)

RESUMO: este artigo irá expor alguns aspectos de três peças de Mário Bortolotto, relacionando-os com o teatro pós-dramático, termo cunhado pelo teórico alemão Hans-Thies Lehmann. O objetivo é identificar, através dos tópicos sobre o hipernaturalismo e a monologização, o modo como a dramaturgia de Bortolotto dialoga com as principais discussões do teatro contemporâneo, neste momento em que se fala em uma crise na dramaturgia.

PALAVRAS-CHAVE: teatro pós-dramático - dramaturgia brasileira - Mário Bortolotto.

ABSTRACT: This article will expose some aspects of three plays by Mário Bortolotto, relating them to the post-dramatic theater, a term coined by the German theorist Hans-Thies Lehmann. The objective is to identify, through topics on hypernaturalism and monologization, the ways in which Bortolotto's drama dialogues with the main discussions of contemporary theater, in a moment in which we talk about a drama crisis.

KEYWORDS: post-dramatic theater - brazilian dramaturgy - Mario Bortolotto.

Introdução

Nas teorias de teatro contemporâneas, o conceito de *pós-dramático* tem posto em evidência os diversos recursos dos quais se vale, a partir dos anos 1980, o espetáculo cênico. Discute-se, atualmente, a importância da *performance*, do corpo do ator, da linguagem da luz, da linguagem sonora, da transformação dos signos teatrais, enfim, de diversos elementos que hoje têm maior autonomia cênica, não dependendo única e exclusivamente do texto dramatúrgico. Texto este que, além disso, tem

mesmo sido alvo de diversos questionamentos, tanto quanto a sua relevância para a cena atual como em relação ao seu futuro.

O teórico alemão Hans-Thies Lehmann define o teatro pós-dramático como sendo

essencialmente (mas não exclusivamente) ligado ao campo teatral experimental e disposto a correr riscos artísticos. [...] Trata-se aqui de um teatro especialmente arriscado, porque rompe com muitas convenções. Os textos não correspondem às expectativas com as quais as pessoas costumam encarar textos dramáticos. (Lehmann, 2007, p. 37-38)

Ryngaert (1998, p. 57), sobre o possível desaparecimento do enredo, aponta que a “dissolução das ideologias nos anos 80 é acompanhada por uma perda de referências. Poucos textos se referem à história ou à política, muitos textos exploram os territórios íntimos, como que para compensar um déficit de emoções”.

É neste momento de especulações sobre o “(des)drama”¹⁵ que se situa a produção de Mário Bortolotto – autor que, mesmo não prescindindo do texto, apresenta neste alguns dos aspectos do pós-dramático levantados por Lehmann. Analisarei, em tópicos, neste artigo, dois desses aspectos nas peças *Leila baby* (1987), *Medusa de Ray-ban* (1996) e *Nossa vida não vale um Chevrolet* (2000).

O primeiro tópico irá tratar do hipernaturalismo e da mudança que esse aspecto proporcionou ao papel do marginal das peças de Bortolotto, em relação ao marginal apresentado por seus antecessores – pertencentes ao primeiro momento naturalista. No segundo tópico, tratarei da monologização – aspecto que, através dos desdobramentos teóricos contemporâneos, permite encaixar as peças do dramaturgo na categoria de monólogos, mesmo que elas apresentem diálogos em suas estruturas textuais.

¹⁵ Ao final do ensaio “O pós-dramático na dramaturgia”, Rosângela Patriota (2009, p. 57) questiona: “Tempos de desdramatização? Sem respostas, apenas investigações”.

A marginalidade no pós-dramático

Conhecido por apresentar em sua dramaturgia personagens à margem da sociedade, o universo dramático de Mário Bortolotto é bastante comparado ao de Plínio Marcos, seu antecessor. De fato, sobre o caminho iniciado por Plínio, Sábato Magaldi (2004, p. 308) reconhece que “os autores que se seguiram a Plínio beneficiaram-se demais da ruptura cujo crédito lhe pertence”.

E é verdade que a crueza do texto, o excessivo uso de palavrões e os subtipos sociais de Bortolotto muito nos fazem lembrar a obra dramatúrgica de Plínio Marcos. No entanto, é preciso salientar que, se as personagens de Plínio fizeram chocar apenas por expor a marginalidade social, as de Mário Bortolotto chocam pela exaltação que fazem dessa marginalidade. Lehmann denomina essa ostentação da decadência presente no teatro dos anos 1980 e 90 de *hipernaturalismo*, e difere o termo do primeiro momento do naturalismo explicando que

O mais baixo já não é, como no naturalismo, a verdade, o real que deve ser exposto porque foi excluído e oprimido. O mais baixo é o novo “sagrado”, a verdade autêntica, o que explode a norma e a regra: a dissipação em meio às drogas, à decadência e à ridicularização. (Lehmann, 2007, p. 197)

Assim, a exaltação da marginalidade feita pelas personagens de Mário Bortolotto permite-nos pensar as peças aqui analisadas como hipernaturalistas. Isso porque o marginal de tais peças não está em contraposição ao socialmente aceito, ele apenas é exposto. O dramaturgo não põe em contraste os diferentes aspectos da realidade, apenas expõe uma única realidade possível. A marginalidade em Mário Bortolotto aparece, de fato, como uma autêntica verdade.

(É importante destacar aqui que todo esse movimento de ruptura da distância entre o público/leitor e o texto dramatúrgico/espetáculo já estava em Artaud e seu *teatro da crueldade*, na primeira metade do século XX. Artaud (2006, p. 86) defendia o fim do “público estático”, pediu um teatro que lhe oferecesse abalos no “organismo”, que lhe imprimisse “uma marca que não mais se apagará”.)

Em *Nossa vida não vale um Chevrolet*, três irmãos se veem herdeiros da “profissão” do falecido pai – ladrão de automóveis. O valor de tal trabalho em nenhum momento é questionado. Tratado, pelo contrário, como um trabalho igual a qualquer outro, o único conflito em torno do fato diz respeito ao irmão caçula, o qual não tem o talento/dom que exige a profissão. Tal crise profissional acaba resultando na inserção cênica de mais uma possibilidade do ser marginal: Slide (apelido do caçula), graças a seu talento nato para brigas, é contratado por um rapaz rico que se diverte e investe seu dinheiro organizando brigas de rua.

Já a peça *Leila baby* põe em cena duas jovens personagens: Leila, uma estudante que se muda do interior para uma *kitchenette* na cidade de São Paulo com o objetivo de fazer cursinho e prestar vestibular, e um subversivo rapaz de nome (talvez) Otávio, que, em certa noite, por não ter onde dormir, adentra o apartamento e a vida de Leila.

Ao longo da peça, Leila arrasta Otávio para todos os eventos com seus amigos. Otávio é uma personagem cética, dona de um humor velado que, embora perturbe, posto que questionador, diverte ao colocar o dedo sobre as feridas das incertezas contemporâneas: ele despreza os comentários acadêmicos, políticos, questiona a arte pós-moderna, o valor da aparência na amizade, expõe modismos como o de parecer intelectual e o imperativo de ser diferente a qualquer custo. Diferentemente dos irmãos de *Nossa vida não vale um Chevrolet*, o marginal de *Leila baby* não é um tipo bandido, – Otávio não transgride outra coisa senão os valores de Leila. A agressão de Otávio é destruir o frágil castelo de sonhos fúteis de Leila.

Lehmann trata também sobre a “visão fantástica” que não raro acompanha as encenações hipernaturalistas. Segundo o autor, a “conversão da cotidianidade em *absurdo* com frequência se insere nessas formas de teatro hipernaturalistas: as experiências ou acontecimentos relatados se tornam cada vez mais inverossímeis e de uma comicidade grotesca” (2007, p. 197)

É *Medusa de Ray-ban*, dentre as peças aqui analisadas, a que melhor ilustra os referidos aspectos do hipernaturalismo em Mário Bortolotto. A peça, como veremos, não busca chocar tornando o bizarro distante do leitor/espectador. Ao contrário, inclui este numa inverossímil sociedade que faz desse bizarro a sua regra.

As personagens de *Medusa de Ray-ban* são assassinas de aluguel. Suas “atividades profissionais” não apenas são explícitas, como também admiradas pela sociedade. Jack, o protagonista, é convidado a participar de um *talk-show* de transmissão nacional, no qual é homenageado como a celebridade da vez – recebendo depoimentos afetuosos da primeira professora, da namorada, de colegas de trabalho, etc.

Nesse hipernaturalismo dramaturgício, Lehman aponta como uma importante característica do teatro pós-dramático o “jogo com a frieza”. Para o autor, esse traço evidencia que justo ali “onde se esperava indignação moral há desenvoltura e uma distância irônico-sarcástica; embora a realidade seja ilustrada com traços evidentemente difíceis de suportar, não há comoção dramática” (Lehmann, 2007, p. 198).

Perceber na dramaturgia de Mário Bortolotto esse jogo com a frieza, no qual a exposição bizarra de um cotidiano decadente em momento algum proporciona comoção ao espectador/leitor, é a chave que permite afastar o dramaturgo das comparações com seus antecessores no trato da marginalidade. Bortolotto deu ao marginal de sua dramaturgia a voz de seu tempo, fez-lhe hipernaturalista; ergueu-se, o autor, ao patamar desta (des)dramaturgia que é a pós-dramática.

A monologização dos diálogos

Outra importante característica do teatro contemporâneo é a valorização dos monólogos. Ryngaert constata que, seja por razões econômicas, seja pelo favorecimento do testemunho direto, presente nessas peças para poucos atores, as peças curtas e os monólogos destacam-se entre as dramaturgias dos anos 1970 e 80 (Ryngaert, 1998, p. 89).

Sobre o monólogo no teatro pós-dramático, Lehmann (2007, p. 211) diz que

[...] o monólogo de personagens sobre o palco reforça a certeza de nossa percepção do acontecimento dramático como uma *realidade* no espaço do agora, atestada pela implicação direta do público. É essa *transgressão da fronteira do universo dramático imaginário na situação real do teatro* que leva a um interesse específico pela forma textual do monólogo e pela teatralidade específica ligada ao monólogo. Assim, não foi por acaso que se constituiu um amplo

campo teatral pós-dramático em torno dessa essência do monólogo. (Ryngaert, 1998, p. 89, grifos no original)

O monólogo funciona, então, como um recurso que aproxima a personagem do leitor/espectador, rompendo a fronteira entre realidade e ficção. Pelo menos durante a situação teatral pós-dramática,¹⁶ ao servir de destinatário para o discurso do monólogo, o leitor/espectador está inserido no mesmo universo da personagem.

Seria possível, num primeiro momento, dizer que as peças de Mário Bortolotto afastam-se da condição de monólogo por apresentar diálogos em sua estrutura. No entanto, ao analisarmos detalhadamente as características da interação entre suas personagens, veremos que é, sim, possível encaixar tais textos nos estudos sobre o monólogo do teatro pós-dramático. Lehmann (2007, p. 212) irá nos apresentar uma nova possibilidade de pensar o monólogo ao dizer que, “nessa tendência do teatro pós-dramático, não se trata simplesmente da aplicação do monólogo como forma textual, é preferível usar um neologismo: trata-se de ‘monologias’”.

A monologização dos diálogos nas peças de Mário Bortolotto faz com que a interação se dê mais entre cada personagem e o leitor/espectador do que entre as próprias personagens. Personagens estas que, veremos, parecem mesmo prescindir das respostas umas das outras.

Em *Nossa vida não vale um Chevrolet*, temos Sílvia – personagem que aparece em quatro momentos diferentes, com um texto praticamente fechado, pronto, e que pouco varia a partir da interação com as outras personagens.

A fala de Sílvia independe das respostas de seu interlocutor, ilustrando aquilo que Ryngaert denominou como “a voga do teatro-narrativa e dos textos monologados”, os quais, segundo o autor,

[...] levam a formas híbridas que alternam diálogos lacônicos e monólogos-afluentes, inflam a réplica transformando-a em tirada sem resposta ou em diálogo monstruoso, em que cada um fala até perder o fôlego sem que se tenha certeza de que ele ainda se dirija

¹⁶ Lehmann (2007, p. 212) lembra que, no teatro pós-dramático, o “teatro é enfatizado como situação, não como ficção.”

a um interlocutor cênico, ainda que seja este o caso. (Ryngaert, 1998, p. 98-99)

Nas três primeiras aparições, Sílvia dirige-se aos três irmãos Castilho, com os quais se envolve em diferentes situações dentro da peça. O que se sabe da personagem (pelas conversas que tem com a mãe ao telefone) é que ela busca um relacionamento amoroso – sem realmente desejar um; talvez simplesmente porque “é assim que tem que ser”, segundo sua fala. Os três irmãos são convidados, um de cada vez, a ir ao apartamento de Sílvia. Lá, ela reproduz seu discurso de apresentação do apartamento; fala sobre o vazio que ficou depois que o ex-namorado foi embora e levou suas coisas. Ao falar desse antigo relacionamento é que o texto de Sílvia varia, ainda que pouco: as características do rapaz mudam em cada discurso, agregando/misturando detalhes ouvidos de cada interlocutor cênico com o qual ela se envolvera. Sílvia quer ser amada pelo primeiro irmão – que a destrata –, destrata o segundo – que deseja mais que uma simples transa –, e convida o terceiro para morar com ela – que, sem ter outro objetivo, aceita. Eis aí a demonstração de uma espécie de jogo no qual parece impossível haver o encontro ou a compatibilidade de interesses.

Em sua quarta e última aparição, Sílvia, após a morte de Slide, o terceiro irmão, encontra-se novamente sozinha e retoma sua busca por alguém. Numa clara exibição da insignificância do interlocutor, a personagem reaparece no final da peça e dá o texto como monólogo de fato. Nesse momento, é possível dizer que o interlocutor é mesmo o leitor/espectador – agora ocupando o lugar daquela que seria mais uma personagem passível de participar da vida de Sílvia. O leitor/espectador é convidado a ser o novo “qualquer desconhecido”.

A repetição quase imutável das falas de Sílvia proporciona à personagem a qualidade de ser estática. Tal característica encaixa-se bem na consideração de Ryngaert (1998, p. 96) sobre os monólogos contemporâneos, quando diz que esses “monólogos traduzem também o desejo de reintroduzir no teatro uma fala técnica, socialmente exata, quase fotográfica”.

Em *Leila baby*, os diálogos dão-se entre Leila e sua mãe (embora esta esteja presente apenas como voz subentendida em ligações telefônicas), entre Leila e os colegas de cursinho (os quais, pelas rubricas do autor, podem ser apenas vozes em *off*) e entre Leila e Otávio (os

protagonistas). Na peça, Leila, embora more sozinha, recebe constantes ligações da mãe controladora que impedem a personagem de agir com autonomia na sua nova vida – sozinha na cidade. Uma noite, porém, uma dessas ligações é interrompida por batidas na porta. Leila abre a porta. Entra em cena um jovem desconhecido, sem rumo, sem identidade: Otávio – assim chamado a partir da resposta de Leila para a pergunta do rapaz: “- Eu tenho cara de quê?” (Bortolotto, 1997, p. 147). O rapaz, sem ter onde dormir, pergunta se pode entrar no apartamento; Leila, surpresa e sem reação, permite que Otávio entre.

Otávio é um cara de aparente frieza, despreocupado com qualquer outro objetivo além de ter onde dormir, o que comer e um pouco de vinho. Leila é uma garota que vive histórias (agora incluindo o novo “amigo”) que sequer existem, só para preencher de sentido sua própria vida vazia. Ao contrário de Otávio, Leila aceita o mundo que lhe é oferecido; deleita-se com o mundo universitário de seus amigos e não sonha com outra coisa senão entrar para a faculdade. Seu mundo é aquele que Otávio questiona.

Ao final da peça, após não ver seu nome na lista de aprovados, Leila sente-se sozinha, no fim do sonho. Chama por Otávio, que lembra nunca ter estado na história dela:

LEILA: Meu Deus, Otávio, se eu sou tão insignificante assim, por que você não foi embora?

OTÁVIO: Você não mandou.

LEILA: Como eu fui idiota, eu achei que significava alguma coisa pra você. Teve um momento até que eu achei... Meu Deus. (Bortolotto, 1997, p. 175)

A monologização em *Leila baby* está justamente na falta de significação dos diálogos entre as protagonistas. Toda a história que Leila acredita compartilhar com Otávio existe apenas para ela. Em nenhum momento Leila ouviu de Otávio qualquer palavra que a permitisse afirmar a veracidade dessa possível relação entre os dois.

Diferentemente dessas duas peças, *Medusa de Ray-ban* apresenta diálogos mais significativos. Contudo, isso não faz com que a peça escape de apresentar características compatíveis com os monólogos, ou “solos de teatro”, abordados por Lehmann em sua análise do pós-dramático. Basta

lembrar que, para o teórico alemão, “o diálogo, ali onde ele ainda vigora, é privado justamente daquilo que com seu auxílio era produzido e considerado como a arte do autor de teatro: a tensão elétrica voltada para a réplica e para a progressão.” (Lehmann, 2007, p. 209).

Assim, em *Medusa de Ray-ban*, ainda que seja possível encontrar momentos em que as personagens se escutem e se respondam, esses diálogos estão longe de ser necessários para a progressão da peça.

Para alcançar essa monologia, mesmo com diálogos de fato interativos entre as personagens, Mário Bortolotto faz uso de uma importante, ainda que de pouca visibilidade cênica, (meta)personagem: o Leitor. Logo no início da peça, as rubricas do autor indicam a presença dessa personagem – que some após um *black-out*, abrindo espaço para a referida história do assassino-celebridade de *talk-shows* e de todo o seu universo. Ao final da peça, outra rubrica sugere a volta de Leitor, após um novo *black-out*. Em ambas as rubricas, a sugestão é de que Leitor não apareça mais que durante poucos segundos, sentado no meio do palco, lendo.

Considerando as rubricas do dramaturgo, é possível dizer que Leitor esteja lendo (digamos que em um jornal) a história que nos é apresentada. Isso explica a presença de diálogos que – por pertencerem a um fato já ocorrido e, portanto, não passível de modificação – sejam isentos de tensão, de conflito dramático.

Com essas observações, ainda que as peças aqui analisadas comportem diálogos em sua forma textual, é possível considerá-las monológicas – quer pela falta de interação das personagens através dos diálogos, quer pela ausência de progressão dramática baseada nesses diálogos.

Conclusão

Como procurei salientar neste artigo, o momento do teatro pós-dramático é aquele sobre o qual Lehmann e diversos outros teóricos contemporâneos apontam como trazendo em si uma crise na dramaturgia. O texto de teatro – que, segundo Roubine (1998, p. 45-55), havia reinado absoluto do século XVII até o início do século XX – divide, agora, espaço com diversos outros elementos cênicos.

O fim de uma era dita “textocêntrica” acabou por implicar a diminuição da necessidade do texto dramático. No entanto, é possível perceber uma considerável produção de dramaturgias pertencentes ao momento pós-dramático – como é o caso das peças de Mário Bortolotto.

Dono de uma vasta produção dramática, Mário Bortolotto é bastante reconhecido na atual cena teatral brasileira. Perceber aspectos do pós-dramático em suas produções é, portanto, afirmar que o texto continua tendo espaço, mesmo em meio à crise. Afinal, crise nunca foi sinônimo de extinção. Além disso, é possível dizer que só há crise em relação ao que ainda nos é caro – de onde se conclui que, enquanto houver crise na dramaturgia, haverá dramaturgia, e que, para que seja possível pensar em desdramatização, o drama é imprescindível.

Referências Bibliográficas

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BORTOLOTTI, Mário. Leila baby. In: _____. *Seis peças de Mário Bortolotto*. São Paulo: [s/e], 1997.
- _____. Medusa de Ray-ban. In: _____. *Seis peças de Mário Bortolotto*. São Paulo: [s/e], 1997.
- _____. *Nossa vida não vale um Chevrolet*. São Paulo: Via Lettera, 2008.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Global, 2004.
- PATRIOTA, Rosângela. O pós-dramático na dramaturgia. In: GUINSBURG; FERNANDES (Org.). *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- RAMOS, Luiz Fernando. Pós-dramático ou poética da cena? In: GUINSBURG; FERNANDES (Org.). *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Para ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SENHORA DOS AFOGADOS: UMA TRAGEDIA MODERNA

Daniela de Freitas Ledur (UFRGS)

RESUMO: Apesar da comprovada impossibilidade de haver tragédia no sentido grego nos dias atuais, não há como negar que Nelson Rodrigues, nas peças chamadas por ele de tragédias, especialmente em *Senhora dos afogados*, faz um expressivo aproveitamento dos elementos desse gênero teatral, quer usando-os quer os invertendo, demonstrando que a tragédia ática sofreu mudanças ao longo dos anos e se adaptou ao homem moderno e seus conflitos. Assim, este artigo visa apontar como Nelson Rodrigues utiliza em *Senhora dos afogados* elementos oriundos das tragédias gregas, latinas, shakespearianas, ibsenianas, lorquianas, entre outras, assim como alia recursos modernos às suas peças, criando o que podemos chamar de tragédia rodriguiana.

PALAVRAS-CHAVE: tragédia – Nelson Rodrigues – trágico.

ABSTRACT: In spite of the proven fact that there is not nowadays Greek tragedy, we can not deny that Nelson Rodrigues, in some plays called by him tragedies, specially in *Lady of the drowned*, makes an expressive use of the elements of this theatre genre, either using them or the reverse, showing that the attica tragedy suffered changing over the years and adapted to the modern man and their conflicts. Thus, this paper aims to show how Nelson Rodrigues uses in *Lady of the drowned* elements from greek and latin tragedies, as well as from Shakespeare, Ibsen and Lorca tragedies, among others, and combines modern features to his plays, creating what we can call rodriguean tragedy.

KEY WORDS: tragedy – Nelson Rodrigues – tragic.

Segundo Gerd Bornheim, os pressupostos fundamentais da tragédia seriam a presença de um herói em cuja existência o trágico se manifeste e a necessidade de que a ordem de valores em que se insere esse herói permita a emergência do trágico. Bornheim ainda afirma que na medida em que os dois pólos que entram em conflito para gerar a ação trágica (herói trágico e mundo no qual está inserido) mudam de natureza,

se metamorfoseiam, é o próprio sentido do trágico que se transforma. Assim, tal qual seus pólos conflitantes, o trágico se transforma ao longo do tempo. Ao aceitar que a história se movimenta por fatos que desfiguram uma linearidade temporal, transformando o homem e a sociedade, como imaginar o gênero trágico mantendo-se inalterável até nossos dias? Novos tempos, porém, exigiram novos modelos para a tragédia.

O teatro moderno revisita o sentido do trágico no mundo grego ao resgatar a tragédia. Se isso é feito ao resgatar um mito, estabelece-se um diálogo íntimo entre dois mundos distantes no espaço e no tempo, marcados principalmente por valores diversos. Já que o mundo moderno não possibilita mais ao homem o desejo de um mundo ordenado, justo e equilibrado, a tragédia moderna explora novas dimensões de mundo. Assim, acreditamos que as diferenças entre a tragédia grega (utilizamos tragédia grega ao invés de tragédia clássica, pois a tragédia latina já apresenta muitas diferenças com a sua fonte inspiradora) e a tragédia moderna sejam inúmeras, sendo elas o resultado da transformação do gênero e reflexo do homem que nela é representado. Visto que a ação na tragédia dá-se pelo conflito entre o homem e o meio no qual ele está inserido e que este homem e este meio representados modificam-se no decorrer do tempo, fica evidente que o gênero trágico não permaneceria estanque, mas adaptar-se-ia aos novos tempos. A tragédia moderna seria então um gênero diferente da tragédia grega, uma transformação, diríamos, do formato inicial da tragédia. Transformação essa que teve início já com os tragediógrafos gregos (estamos pensando especialmente em Eurípidés), passou por Shakespeare, Corneille, Racine, etc., chegando às tragédias de Ibsen, Eugene O'Neill, Lorca (apenas para citarmos alguns) e tendo Nelson Rodrigues como expoente da tragédia moderna no Brasil.

Segundo a tese de Elen de Medeiros, Nelson Rodrigues possuía um projeto estético claro, o de escrever tragédias nacionais, e para isso lançou mão de recursos que por muito tempo foram incompreendidos. Subintitulando três de suas 17 peças como tragédias (*Álbum de família*, *Anjo negro e Senhora dos afogados*), isso se não considerarmos *Vestido de noiva* (Nelson primeiramente a subintitulou como tragédia, mas mais tarde afirmou tratar-se de sua primeira “tragédia carioca”), Nelson Rodrigues parece com esses subtítulos apontar o caminho para uma real interpretação dessas peças, ou seja, o caminho do gênero trágico.

Subintitulada “tragédia em três atos”, *Senhora dos afogados* foi escrita em 1947, sendo interdita pela censura até 1954. Tematizando o mito de Electra e parafraseando muito livremente as trilogias *Oréstia*, de Esquilo, e *Mourning becomes Electra*, de Eugene O’Neill, esta peça é aquela em que a formalização do trágico em Nelson mais se aproxima dos parâmetros da tragédia grega sem, no entanto, abdicar das convenções do teatro moderno. Tempo e espaço são apresentados como imprecisos, estando além da historicidade e do realismo. A ação, ocorrendo no espaço de um único dia, ocorre simplesmente “perto de uma praia selvagem”, sendo que o tempo é estabelecido como “quando quiser”.

Senhora dos afogados inicia com o erro já cometido, tal como ocorre nas tragédias gregas. Se considerarmos o pai da família Drummond como o “herói trágico”, seu erro foi ter assassinado, há 12 anos antes do início da peça, uma prostituta que era sua amante. Misael, no dia do seu casamento, mata a amante com um machado, fato presenciado pela mãe do assassino, a qual enlouquece, passando a andar de um lado para o outro, agitada, emitindo observações impactantes sobre a família. Sábato Magaldi (1998) vê no episódio do assassinato da prostituta um símbolo recorrente na obra do dramaturgo: para um homem casar-se, precisa sacrificar a prostituta que existe na mulher.

Se, porém, considerarmos Moema a “heroína trágica”, seu erro foi ter afogado, também antes do início da peça, as suas duas irmãs por ciúmes do pai. Retrocedendo ainda mais no erro trágico de Misael e Moema, notamos que sobre os Drummond também há uma espécie de maldição familiar. Caracterizados como frios, incapazes de chorar seus mortos, possuindo a “loucura e a morte na carne”, os Drummond carregam 300 anos de fidelidade de suas esposas, fidelidade essa desmentida pela traição de D. Eduarda. A gravidade do ato de traição perpetrado por D. Eduarda é tal que os retratos dos antepassados da família crescem nas paredes, como a enfatizar o rígido código de moralidade que, pela primeira vez, é subvertido.

Apesar de essas duas personagens terem cometido “erros trágicos”, acreditamos que Moema deva ser considerada a “heroína trágica” por ser ela quem impulsiona toda a ação. De acordo com Maria Luiza Boff,

Moema é uma personagem mítica arquetípica, que representa o “mistério feminino”. Tudo nela é revestido de uma certa magnitude. Seus planos são maquiavélicos, sua execução é perfeita

e até a linguagem que usa tem um verniz apoteótico, solene (BOFF, 1997, p.67).

Moema pode ser considerada um ser superior em alguns aspectos, pois ela é respeitada e temida por todos da casa; além disso, parece exercer uma espécie de poder sobrenatural sobre as pessoas da família. Suas decisões são irrevogáveis e sua voz é ouvida e respeitada.

A definição de Moema como heroína trágica torna-se problemática, visto que suas ações apontam para a malignidade do ser humano. Apesar de sua maldade, Moema pode ser considerada uma heroína trágica se levarmos em conta a mesma concepção que autoriza Macbeth a ser um herói trágico.

A introdução de personagens maus na tragédia moderna é outro traço que procede diretamente da não identificação dos personagens com as forças morais que governam o mundo. [...] o mal que em muitos casos compele o personagem à ação não é necessariamente uma obrigação imposta por uma força ética, mas antes uma força interna, encontrada na sua própria personalidade (COUTINHO, 1977, p.31).

Além disso, a trajetória de Moema parece apontar para um elemento considerado inconveniente por Aristóteles, o de um homem completamente perverso tombar da felicidade no infortúnio. Moema é, sem dúvida alguma, um ser perverso, pois mata as duas irmãs afogadas sem nenhum remorso ou emoção. Ela vai, pouco a pouco, conseguindo todos os seus objetivos, estando, portanto, desde o início da peça, na dita. Porém, quando consegue todos os seus desejos e torna-se a única mulher na vida do pai, Misael morre, deixando-a sozinha. Passa, então, da felicidade à infelicidade não por uma falha, mas em decorrência de sua perversidade. Aristóteles desconsiderava este tipo de ação por não causar compaixão nem temor no público, provocando, porém, um sentimento de humanidade.

Apesar de a tragédia grega sempre exigir a presença de personagens pertencentes à aristocracia – sendo que a tragédia burguesa questionou e pôs fim a esse preceito aristotélico –, em Nelson Rodrigues, todas as personagens pertencem à classe média. Moema é uma mulher comum em alguns aspectos, sendo que o que realmente a eleva é a busca ilimitada pela realização de seu desejo, o qual não respeita limites nem barreiras. Porém, o que diferencia Moema do herói trágico aristotélico é

fundamentalmente a noção de *vontade*, a qual não existia entre os gregos. Quando Édipo mata seu pai, casa com sua mãe sem o saber e sem querer, ele é na verdade joguete de um destino imposto pelos deuses antes mesmo de seu nascimento. Segundo Ângela Leite Lopes (2007, p.183), “na tragédia tratava-se de uma ordem emanada dos deuses, não tendo realmente o peso da transgressão, pelo menos de uma transgressão grave”. Já Moema age por vontade própria ou, diríamos, comandada por ordens emanadas do seu inconsciente. Moema não é um joguete dos deuses, mas de um inconsciente que a leva a amar o pai acima de todas as coisas, não importando o que ela tenha que fazer para obtê-lo para si. O mar que leva as mulheres da família Drummond é um exemplo da expressão do inconsciente de Moema. Assim como a personagem, o mar quer matar todas as mulheres da família. Além de matar, tanto Moema quanto o mar destroem a memória da família e também todos os seus pertences. O mar como força simbólica afoga as irmãs de Moema e não devolve os corpos. Para Boff (1997, p.68), Moema pode, devido às suas características, “afastar-se da mulher real para tornar-se mitológica, pois só os mitos femininos teriam força na sociedade patriarcal da época”. Relembrando a afirmação de Lionel Abel (1968) de que o herói trágico não deve se dar ao luxo da indecisão, notamos que Moema em nenhum momento vacila em sua busca para ser a única mulher na vida do pai. Ao contrário da personagem Electra, a qual espera o irmão para colocar em prática a sua vingança contra a mãe e seu amante, Moema não vacila em matar afogadas suas duas irmãs.

Quanto à tríade unitária das tragédias gregas, Nelson Rodrigues nesta peça segue à risca os preceitos aristotélicos. Assim, toda a ação ocorre somente em uma única noite, mantendo a unidade de tempo. A respeito da unidade de espaço, preconizada não por Aristóteles, mas pelos críticos posteriores, temos a peça ambientada em apenas dois lugares: a casa dos Drummond e o café do cais. Esses dois ambientes mantêm uma relação de oposição durante toda a peça, sendo um o reduto da família e o outro o reduto das prostitutas e dos bêbados. Nelson Rodrigues inclusive diferencia a linguagem dos dois ambientes: os Drummond mantêm uma linguagem elevada (inclusive o Noivo por ser ele também um Drummond) e as prostitutas e as outras personagens do café do cais têm uma linguagem rebaixada. A respeito da unidade de ação, notamos que todas as partes estão entrosadas, sendo necessárias.

Se Orestes é uma personagem importante na trilogia de Ésquilo, assim como o é Orin em *Electra enlutada*, Nelson Rodrigues nos apresenta um correspondente na peça brasileira com participação bastante reduzida.

Paulo, o Orestes/Orin brasileiro, tal como seus modelos, nutre forte atração pela figura materna, desesperando-se ao saber de sua traição e sendo insuflado pela irmã a assassinar o Noivo. Personalidade frágil e dependente, Paulo é manipulado por Moema até mesmo quando esta lhe ordena que pratique o suicídio.

Outro importante elemento preconizado por Aristóteles que se faz presente em *Senhora dos afogados* é o reconhecimento, o qual se dá no momento em que o Noivo se revela como filho ilegítimo de Misael. Tal como ocorre nas tragédias gregas, o momento do reconhecimento é primordial para o desenrolar da ação. Com a intenção de vingar a mãe assassinada, o Noivo infiltra-se na família através de Moema, a qual vê nele uma oportunidade de insuflar a mãe à traição. Revelando-se filho ilegítimo, o Noivo incita Misael a confessar o assassinato e D. Eduarda a segui-lo como amante. Sendo uma espécie de Egisto imbuído de marginalidade, essa personagem carrega no próprio corpo sua obsessão incestuosa pela mãe assassinada – seu corpo tem o nome da mãe tatuado várias vezes.

Também aproximando *Senhora dos afogados* do teatro grego, temos a presença do coro e a função por ele exercida. Inicialmente o coro era considerado um dos atores, mas foi perdendo essa função à medida que o número de atores aumentava, até que finalmente quase não participasse da ação, limitando-se a comentá-la e expressando compaixão ou outros sentimentos pelas personagens. É importante também destacar o caráter coletivo e anônimo do coro, o qual era encarnado por um colégio de cidadãos. *Senhora dos afogados* conta com a presença de dois coros: o dos vizinhos e o das mulheres do cais. O coro dos vizinhos apresenta praticamente as mesmas funções do coro grego: representa a voz da cidade e da rua, da opinião pública, tece opiniões gerais e opina sobre as ações de algumas personagens. *Senhora dos afogados* apresenta um coro de vizinhos rudes e irreverentes que se mostram sempre com dois rostos: um verdadeiro – quando estão com máscaras – e outro falso – quando estão sem máscaras. Esse coro de vizinhos dá a impressão de ser onipresente e onisciente, pois participa de todos os acontecimentos, dialoga com as personagens e, inclusive, antecipa fatos futuros.

Temos momentos em que os vizinhos falam em conjunto, outros em que falam separadamente, como se estivessem dialogando entre si ou com as personagens, e outros momentos em que um vizinho, destacado como solista, fala isoladamente. Esse vizinho chamado de solista nos chamou a atenção e acreditamos que possa estar desempenhando a

função que no teatro grego era do *corifeu*. À maneira do coro grego, o coro dos vizinhos se desdobra em variadas funções: fazendo comentários, dando opiniões, trazendo informações úteis ao desenrolar da trama ou ao entendimento do público. Na passagem transcrita a seguir, o coro dos vizinhos *comenta* as atitudes da família Drummond:

Vizinho (logo que Misael aparece à porta) - Olha o grande pai!
 Vizinho - O grande bêbedo!
 Vizinho - Não bebe! O doutor não bebe!
 Vizinho - Bebe, sim!
 Vizinho - Não!
 Vizinho - Tem úlcera no duodeno!
 Vizinho - Mas foi ele, não foi ele?
 Vizinho - Quem?
 Vizinho - Foi ele?
 Vizinho - Quem matou aquela mulher?
 (Vizinhos cochichando entre si.)
 Vizinho - Dizem que foi ele!
 Vizinho - Mentira! (RODRIGUES, 1993, p.684).

Como também acontecia com o coro grego em algumas ocasiões, o coro dos vizinhos dialoga com as personagens. Nelson Rodrigues dá-nos a impressão de querer retomar todas as funções do coro grego em uma só peça. Assim, quando a ação se desloca para o café do cais, os vizinhos lá também estão prontos para participar dos acontecimentos.

Noivo - Fomos de barco, eu e Paulo, procurar o corpo de Clarinha.
 Vizinho - Bobagem!
 Noivo - ... eu procurava sonhando...
 Vizinho (atento) - Pois não!
 Noivo (baixo com certa ferocidade) - Minha mãe chegou.
 Vizinho (depois de uma pausa, baixo) - Quem?
 Noivo (cara a cara com o outro) - Minha mãe!
 Vizinho - A senhora sua mãe? (RODRIGUES, 1993, p.695).

O coro dos vizinhos, inclusive, toma parte ativa na ação ao levar D. Eduarda para o cais - o que também podia ocorrer na tragédia grega.

(Os vizinhos suspendem D. Eduarda. Ela parece morta. Partem os vizinhos e o noivo, levando a primeira adúltera da família. Misael está só, e começa a rir...) (RODRIGUES, 1993, p.704).

O coro das mulheres do cais tem importância secundária se comparado ao dos vizinhos, sendo que sua função na obra é a de rezar pela prostituta morta há 19 anos. A reza das mulheres do cais que invade o quarto do casal Drummond cria um clima de opressão para Misael, angustiando-o ainda mais e colaborando na confissão de ser o assassino daquela por quem rezam. Podemos notar o remorso que toma conta de Misael, o qual atinge seu ápice durante o jantar em sua homenagem, momento em que vê a prostituta morta entre os convidados. Steiner argumenta que o tema do remorso torna-se frequente com o drama romântico. De Coleridge a Wagner,

o herói trágico ou o herói vilão cometeu um crime terrível, talvez inominável. Ele é atormentado por sua consciência e vaga pela vida, ocultando uma chama interior que se revela por meio do seu aspecto fervoroso e do seu olhar brilhante... Às vezes ele é assombrado por um duplo perseguidor, uma imagem vingativa de si mesmo ou de sua vítima inocente (STEINER, 2006, p.73).

Misael, então, atormentado pela visão de sua vítima, chega em casa transtornado e vai aos poucos confessando seu crime.

Misael (já de pé): – Quando me levantei para falar, para fazer o discurso – vi uma mulher... Estava no outro lado da mesa, bem na minha frente... Vestida diferente das outras – e sem pintura...
Moema (com um princípio de medo): – Era uma convidada!...
Misael: – Convidada? (numa tensão inexplicável) Não, não podia ser convidada... (vira-se para a mulher, pousa a mão no braço da mulher) Eduarda, eu vi essa mulher o tempo todo. (grita) Mas eu sabia que ela tinha morrido há muitos anos... (lento, sem excitação) Não podia estar ali, mas estava; ninguém a via, só eu... Então, não pude continuar; parei o discurso no meio... Fugi... Ela também saiu, veio comigo... (com medo, mas sem rancor) Deve estar aqui me acompanhando... (RODRIGUES, 1993, p.686).

Ao final da peça, o arrependimento de Misael torna-se evidente e ele morre nos braços de Moema, não suportando o peso da culpa. O remorso é outro elemento que descaracteriza Misael como “herói trágico”,

fortalecendo a constatação de que Moema é, na realidade, a “heroína trágica” da peça (uma “heroína trágica moderna”, a qual se diferencia profundamente da acepção cunhada por Aristóteles). Steiner argumenta que o remorso do herói trágico não é possível em uma tragédia. Para ele, a fórmula ficaria próxima da tragédia, constituindo o que chamou de “quase tragédia”.

Ainda referente ao coro, Nelson Rodrigues nomeia o coro dos vizinhos simplesmente de “vizinhos”; já as mulheres que rezam, Nelson chama de “coro de mulheres”, sendo que elas pouco se aproximam de todas as funções exercidas pelo coro grego, lembrando-nos mais as famosas mulheres carpideiras ou, aproximando-as do teatro grego, as deusas vingadoras conhecidas como Erínias.

Quanto ao papel da máscara cênica do teatro grego, sua função principal seria a de resolver os problemas de expressividade trágica. Já Nelson Rodrigues, em uma manifestação de sua conhecida ironia, inverte o sentido da máscara usada pelo coro dos vizinhos: quando usam máscaras, anunciam que estão com seu verdadeiro rosto; no momento em que as retiram ficam horrendos e cobrem o rosto com uma das mãos quando não participam da cena. Esse rosto, belo quando coberto pela máscara e pavoroso quando se mostra sem disfarces, pode ser uma forma de Nelson Rodrigues expor a sociedade hipócrita em que vivemos, na qual muitas belas faces encobrem espíritos horrendos e almas torturadas e na qual devemos usar certas máscaras para sermos aceitos socialmente, escondendo nossos verdadeiros rostos.

Em relação ao uso da máscara no teatro rodriguiano, Elen de Medeiros cita Victor Hugo Adler Pereira, segundo o qual ela se articula a um jogo textual bem mais amplo do que o observado em Eugene O’Neill.

Principalmente porque, além de um artefato cênico, ela se torna um dos aspectos do complexo cruzamento de referências textuais e de apropriações de clichês, através dos quais se constroem suas peças. (...) A máscara aponta para uma verdade que foi soterrada sob as convenções de várias ordens – certamente por força de pressões sociais – o teatro será o espaço privilegiado de revelação de uma realidade interna (PEREIRA apud MEDEIROS, 2010, p.109).

A ironia é um elemento recorrente durante toda a peça, sendo especialmente marcada nas falas do “coro dos vizinhos”. Ela parece convidar o espectador/leitor a ser ativo durante a peça, refletindo sobre as

ações das personagens e convidando-o a tirar suas próprias conclusões. Essa ironia muitas vezes beira o cômico, como na cena em que os vizinhos deixam D. Eduarda e Misael a sós para conversarem.

(No quarto, a única coisa que existe de realmente integral é a cama hereditária - grande, pesada, antiga. Os vizinhos colocam um pudico biombo, como se nada quisessem ver da cena conjugal, mas logo trepam em cadeiras e suas máscaras aparecem por cima do biombo. Ouvem-se vozes, a princípio em surdina...) (RODRIGUES, 1993, p.688).

Sendo constantemente cortada por recursos cômicos, *Senhora dos afogados* apresenta a coexistência entre trágico e cômico sem que um neutralize ou inviabilize o outro. Pelo contrário, os recursos cômicos são fundamentais para se estabelecer o sentido de tragicidade da peça, pois evidenciam uma estrutura social podre, decadente e estagnada. “Ou seja, ao ressaltar o lado negro dessa estrutura social, por meio do cômico, a peça cristaliza o sentimento trágico da vida imanente às personagens, porque entre eles, ninguém se salva, nada se resolve” (MEDEIROS, 2010, p.112). Assim, a morte ou o aniquilamento são as representações das únicas saídas possíveis.

A tragédia, segundo Aristóteles (1993, p.37), “[...] suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”, ou seja, ao sentirmos compaixão ou terror pela cena a que assistimos, nos sentimos aliviados por ela não estar ocorrendo conosco e aprendemos como devemos agir para que tal não ocorra. A catarse, então, aproximarse-ia do processo de reconhecer a si mesmo como em um espelho e ao mesmo tempo se afastar do reflexo, como que “observando a sua vida” de fora. Em *Senhora dos afogados*, o espectador depara-se com situações como uma irmã que mata suas outras irmãs por amor ao pai, um pai assassino de uma prostituta e que teve com ela um filho, uma filha que odeia a mãe e a induz à traição, um filho que ama a mãe secretamente, assim por diante. Todas as situações apontam para a decadência da família, a qual, segundo informações da época, sentiu-se extremamente ofendida com os fatos encenados na peça. O que parece é que os espectadores confundiram realidade com o que é representado. Segundo o próprio Nelson Rodrigues: “O que caracteriza uma peça trágica é o poder de criar a vida e não imitá-la. Isso a que se chama Vida é o que se representa no palco e não o que *vivemos cá fora*” (LOPES, 2007, p.194). Ainda de acordo com o dramaturgo: “Sempre me pareceu que, para fins estéticos, tanto faz

um canalha como um benemérito” (Ibid., p.198). Quanto à reação exagerada do público, o próprio Nelson Rodrigues afirmou que ela significava, para ele, um verdadeiro “fluxo de consciência”. A peça havia tocado uma fibra sensível daquelas pessoas. A partir desse momento, Nelson compreendeu que, para a consagração do seu teatro, a grande apoteose era a vaia. Assim, o dramaturgo criou o “teatro desagradável”, o qual rompia com o distanciamento entre a plateia e a peça, provocando um efeito catártico sobre as pessoas. O que ocorria é que a plateia sentia-se agredida em suas crenças e estereótipos de convivência social. A peça provoca, atrai e repulsa ao mesmo tempo. Ao se defrontar com uma família incestuosa, e por haver a proibição de incesto na vida social, o público se sente agredido e reage.

A sociedade burguesa da época, representada pela plateia, agride, porque se sente agredida pela ousadia da obra. A catarse, então, nas palavras de Antônio Viana, operaria por inversão. Para ele: “Há nessa catarse invertida, o propósito de incomodar o espectador, de abrir suas chagas a fim de libertá-lo de suas obsessões, de seus terrores e da violência emocional que estão no seu inconsciente” (VIANA, 1979, p.74). Assim, essa catarse invertida não segue os padrões clássicos da tragédia grega. Aristóteles, inclusive, critica quem em suas peças não procura causar compaixão ou terror: “Quanto aos que procuram sugerir pelo espetáculo, não o tremendo, mas o monstruoso, esses nada produzem de trágico; porque da Tragédia não há que extrair toda a espécie de prazeres, mas tão-só o que lhe é próprio” (ARISTÓTELES, 1993, p.73).

Afastando-se dos elementos estruturais da tragédia, mas refletindo sobre a sua *ideia*, podemos citar Goethe, o qual associa os momentos trágicos a um desequilíbrio entre o “dever e o querer”. Assim, Moema tem o dever social de renegar o incesto, mas o seu querer é outro, estabelecendo um conflito. Utilizando os conceitos desenvolvidos por Bornheim (2007), podemos afirmar que o trágico em *Senhora dos afogados* nasce da polaridade entre Moema e a ordem em que está inserida, ou seja, a sociedade. Tendo um dever social de renegar o incesto, ela vai contra esse dever ao querer o pai obstinadamente.

Senhora dos afogados, sendo uma tragédia moderna, aproxima-se também das tragédias shakespearianas ao apresentar a mistura entre situações trágicas e cômicas (como na cena em que coroas de flores são oferecidas a D. Eduarda), enredo focado no caráter de Moema e introdução de elementos de baixa condição social (o Noivo, a prostituta morta e as mulheres e bêbados do cais). É interessante que haja dois núcleos na peça: a casa da família Drummond e o café do cais. Enquanto

na casa da família, lugar que deveria ser um núcleo de “pessoas de bem”, temos assassinos e loucos, no café do cais, lugar que deveria ser sórdido, encontramos pessoas que rezam há 19 anos por uma prostituta assassinada. Enquanto a família não consegue rezar por seus mortos, as prostitutas ano a ano pedem paz para aquela que morreu. Outro detalhe interessante e que aponta para essa polaridade entre os dois ambientes é o fato de que as mulheres Drummond assassinadas são levadas pelo mar, que não devolve seus corpos, enquanto que as prostitutas mortas vão para “a ilha”, lugar paradisíaco descrito com linguagem poética. Invertendo totalmente a noção de paraíso cristão, a ilha paradisíaca é reservada apenas para as prostitutas mortas.

Boff (1997) argumenta que a representação simbólica do mar “às vezes louro, outras vezes verde, azul” traz embutida a benevolência do autor para com as prostitutas mortas, que têm, na morte, a antítese da vida. Ao contrário do cenário grotesco do café do cais e de suas próprias características exageradas e pouco higiênicas (“Numa cadeira de balanço, fazendo tricô, a dona, gorda e velha, pernas grossas, gazes manchadas enrolando as canelas”), depois que morrem as prostitutas pisam descalças num mar multicolorido e “trazem nos pés sandálias de frescor”.

Nas tragédias gregas, sendo regra também para as tragédias francesas, as cenas de sangue e violência não são representadas, mas normalmente nos são narradas por mensageiros. Em *Senhora dos afogados*, as duas irmãs de Moema morreram afogadas anteriormente ao início da peça, mas não presenciamos a ação e somente mais tarde Moema confessa os assassinatos. O assassinato da prostituta também ocorreu anteriormente ao início da peça e há apenas a descrição do crime – Misael a matou com um machado. A morte do Noivo, porém, é apresentada durante a peça, devendo, portanto, ser encenada perante o público.

Noivo: – Perdoa mãe! Não pensei em ti... Só pensei nela...

(Neste momento, Paulo corre e apunhala o noivo pelas costas. O noivo se projeta pela escada. Tudo absolutamente imóvel. Paulo petrificado. Moema, com o seu rosto cruel. Surge D. Eduarda. Vem lenta, hierática. Passa pela filha, como se não visse ninguém. Abrem alas para ela passar. O noivo morreu. D. Eduarda chega junto ao corpo; ajoelha-se, beija-o, soluçando. Corta bruscamente o próprio desespero. Ergue-se e grita para Moema).

D. Eduarda: – Deus fez a tua vontade! Traí meu marido! Vem chamar tua mãe de prostituta!

(Silêncio. Moema desce, lentamente. Mãe e filha, face a face)

Moema: – Prostituta!

(Moema passa adiante. D. Eduarda cai de joelhos; chora sobre o corpo do amante) (RODRIGUES, 1993, p.720).

O assassinato do Noivo, apesar de ocorrer perante os olhos do público, não chega a ser chocante. Apunhalado pelas costas, o Noivo morre silenciosamente, sendo que a ação é centrada nas personagens que assistem à cena e em suas atitudes. Já a morte de D. Eduarda, seguindo os preceitos aristotélicos, é apenas relatada por Paulo e Misael. A encenação dessa morte certamente chocaria o público, já que D. Eduarda tem as mãos amputadas e morre pela perda de sangue.

Tal como característico das tragédias de Racine, em Nelson Rodrigues os irmãos normalmente são inimigos e disputam o lugar dos pais. Em *Senhora dos afogados*, Moema inveja as duas irmãs e a atenção que Misael lhes dedica, decidindo eliminar as rivais. Não bastou para ela, porém, ser a única filha, Moema desejava o lugar da mãe, incentivando a traição e posterior punição de D. Eduarda. Sendo frequente nas peças subintituladas por Nelson Rodrigues como tragédias, em *Senhora dos afogados*, temos uma família fechada, isolada, sendo que as poucas personagens que conseguem penetrar no núcleo familiar rodriguiano são vistas como estrangeiras.

As personagens em *Senhora dos afogados*, tal como já ocorria nas tragédias gregas e em Shakespeare, são como que conduzidas por forças que transcendem os homens. Substituindo, então, as forças sobrenaturais que há nas tragédias gregas, temos o mar, a ilha paradisíaca e as mãos. O mar nesta peça é, como já foi dito anteriormente, uma extensão do inconsciente de Moema, assemelhando-se também ao oceano mítico, gerador dos deuses em Homero e gerado pela terra em Hesíodo. Cabe lembrar que, segundo a *Teogonia*, Electra é a filha do Oceano de profundas ondas. O mar em *Senhora dos afogados* chama as mulheres Drummond, as quer para si, já que não devolve seus corpos. Esse mar aterrorizador para os Drummond torna-se manso e poético para as prostitutas que vão para a Ilha. O mar é o próprio mito da peça rodriguiana. Na verdade, podemos encontrar essa associação das águas marítimas com a existência humana em praticamente todos os períodos da literatura. Mas em *Senhora dos afogados*, mar tem o sentido de mundo, humanidade, destino, mistério, imensidão, infinitude, inconsciente e vida. Já as mãos são o elo que une Moema e sua mãe; devido a isso, ela incita o pai a castigar as mãos de D. Eduarda, pois são elas que acariciam.

Moema, então, ao final da peça é a única mulher Drummond (duas irmãs foram afogadas, a avó louca morreu de inanição e a mãe morre após ter as mãos amputadas), estando finalmente sozinha com seu pai (inclusive o irmão foi eliminado ao suicidar-se). Misael, porém, morre nos braços da filha depois de amaldiçoá-la, redimindo-se talvez dos crimes cometidos e não suportando o aniquilamento de sua família. Moema, então, fica só; destruindo-se, assim, a família Drummond, ela também é aniquilada e perde sua identidade e, portanto, sua imagem no espelho. Condenada a viver sozinha, sem sua imagem no espelho e com as mãos que a fazem lembrar sua mãe diariamente, Moema pagará por seus erros tal qual Electra, de Eurípides, ao ser exilada. Cabe aqui lembrar a afirmação de Raymond Williams de que a mais comum interpretação da tragédia a vê como uma ação na qual o herói é destruído. Hebbel, por sua vez, esclarece que na tragédia “o homem volta-se necessariamente contra o todo da vida, pois obedece às leis da individuação; ele é aniquilado por sua própria natureza, pelo fato de ser o que é” (SZONDI, 2004, p.64). Nesta tragédia rodriguiana, Moema aniquila toda a sua família e a si mesma devido à busca incontrolável pela realização de um desejo.

Referências Bibliográficas

- ABEL, Lionel. *Metateatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- BOFF, Maria Luiza Ramos. *Mito e tragédia nas relações familiares do teatro de Nelson Rodrigues*. RS: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997 (Tese de doutorado).
- BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- LOPES, Angela Leite. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- MAGALDI, Sábado. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- MEDEIROS, Elen. *A concepção de trágico na obra dramática de Nelson Rodrigues*. Revista Anais do Seta, número 1, 2007.
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.
- STEINER, George. *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

..... *Ensaio sobre o Trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

VIANA, Antônio Carlos Manguiera. *O corpo e o caos – A tragicidade no teatro de Nelson Rodrigues*. RS: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1979 (Dissertação de Mestrado).

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo. Cosac & Naify, 2002.

A IDEIA DE BRASILIDADE NA LITERATURA DRAMÁTICA DE JOÃO SIMÕES LOPES NETO

João Luis Pereira Ourique (UFPEL)

RESUMO: Ao apresentar a leitura de uma peça de João Simões Lopes Neto (**O bicho**), este trabalho pretende refletir sobre a inserção do escritor gaúcho em uma noção de brasilidade, buscando discutir esse aspecto de sua produção ainda tão pouco explorado. A análise comparada com o conto de Machado de Assis (**Jogo do bicho**), além de evidenciar a temática da contravenção e sua vinculação às práticas e hábitos cotidianos, também aponta para uma compreensão da *paisagem social* a partir da estrutura do discurso presente nas obras, ou seja, as marcas das narrativas evidenciam uma identidade brasileira comum aos dois autores – próximos em seus contextos de produção ainda que distantes geograficamente.

PALAVRAS-CHAVE: Texto dramático, identidade brasileira, João Simões Lopes Neto, Machado de Assis

ABSTRACT: Based in the the reading of a dramatic text by Lopes Neto (**O bicho**), this paper aims to reflect on the writer's insertion on a notion of Brazilianness, seeking to discuss this aspect of their production as yet unexplored. The comparative analysis with the tale of Machado de Assis (**Jogo do bicho**), besides showing the theme of misdemeanor and their connection to everyday habits and practices, also points to an understanding of the social landscape from the structure of this discourse in the works. This approach highlights marks of a Brazilian identity common to both authors – near in their production contexts although geographically distant.

KEYWORDS: Dramatic text, Brazilian identity, João Simões Lopes Neto, Machado de Assis

O principal argumento deste trabalho é de que há uma relação importante do escritor João Simões Lopes Neto com a noção de

brasilidade, ou seja, procura-se evidenciar uma preocupação, ou no mínimo a inserção, do escritor com o contexto de uma urbanidade brasileira. A perspectiva do influxo de uma identidade para além de uma noção comum de *brasileiro* (abordagem muito presente na fortuna crítica de João Simões Lopes Neto, especialmente a partir da recepção de suas obras que abordam a perspectiva do tipo humano do gaúcho) levou, muito frequentemente, a interpretações que situaram o escritor à margem dessa condição. Cabe salientar que não existe uma identidade *unificada*¹⁷, mas a negação de um contexto a partir de parte de uma produção também impede que se percebam elementos necessários para uma melhor reflexão sobre o processo mesmo de formação cultural, procurando evitar em parte *as armadilhas do conceito* que Zilá Bernd (1992) alertou quando são discutidas as identidades e suas (in)definições.

A aproximação com a cultura de fronteira – de uma identidade cultural presente no Prata Meridional, no entrecruzamento histórico e social em um espaço dividido por Brasil, Uruguai e Argentina – oportunizou leituras voltadas para uma noção de afastamento do Brasil, deixando de lado os elementos de aproximação presentes nas identidades nacionais que, mesmo que possam – e, em muitos casos, devam – ser questionadas, não podem ser ignoradas, devendo serem lidas em uma contextualização coerente com as contradições do próprio processo

¹⁷ Para dirimir ainda mais as dúvidas que porventura possam pairar sobre os conceitos e definições problemáticos que cercam o entendimento sobre a identidade individual e coletiva – acrescentando aqui o elemento da nação *versus* nacionalismo –, é apresentada a reflexão de Hannah Arendt que aborda os elementos centrais da discussão desse trabalho sem abdicar da postura crítica e do posicionamento ideológico decorrente de toda e qualquer manifestação cultural. Dessa forma, o “que resulta é um esclarecimento muito oportuno de algumas noções básicas da escrita histórica. Um povo se torna uma nação quando ‘toma consciência de si de acordo com sua história’; como tal, está ligado ao solo que é produto do trabalho passado e onde a história deixou seus traços. Ele representa o *milieu* em que o homem nasce, uma sociedade a que a pessoa pertence por direito de nascença. O Estado, por outro lado, é uma sociedade aberta, governando um território onde o seu poder protege e cria as leis. Como instituição legal, o Estado reconhece apenas cidadãos, a despeito da nacionalidade; sua ordem jurídica é aberta a todos os que vivem em seu território. Como instituição de poder, o Estado pode querer mais territórios e se tornar agressivo – atitude que é totalmente alheia ao corpo nacional, que, pelo contrário, põe fim às migrações. O velho sonho do pacifismo inato das nações, cuja libertação garantiria uma era de paz e prosperidade, não era uma simples ilusão.” (ARENDRT, 2008, p. 236). Com isso, a *ideia de brasilidade* passa pelo entendimento do ideal de nação, da inserção legítima e da construção de uma identidade propositiva no âmbito do próprio discurso das obras estudadas, questionando a vertente opressora do nacionalismo, cujo significado essencial é “a conquista do Estado através da nação.” (ARENDRT, 2008, p. 236).

histórico. Ler a obra simoneana, portanto, sem considerar sua relação com a urbanidade ou com a identidade brasileira acaba por empobrecer e limitar vertentes de leitura consistentes e relevantes sobre o autor e o conjunto de sua produção.

Para tanto, será feita uma abordagem comparada entre a peça de João Simões Lopes Neto (**O bicho**) e o conto de Machado de Assis (**Jogo do bicho**) na intenção de refletir sobre a contravenção comum no âmbito da urbanidade brasileira, refletindo, também, sobre as questões cotidianas do meio social no qual os autores estavam inseridos. A contemporaneidade entre os autores e as obras autoriza o pensamento de uma identidade mínima em comum partilhada pela noção de nação, de uma unidade nacional em sua diversidade, na qual é possível perceber fragmentos de aproximação na contramão dos estudos voltados para o constante afastamento do autor gaúcho tanto da noção de brasilidade, quanto do próprio espaço das calçadas cidadinas.

A contravenção mencionada, tema das duas produções, é abordada a partir do conto de Machado, que evidencia a relação psicológica da personagem com o ganho fácil, aproximando a visão moral de crítica ao jogo com a ironia dos ganhos que se esvanecem em si mesmos. João Simões Lopes Neto, por sua vez, também apela ao caráter moral, só que pelo viés de uma comicidade mais direta, do riso amplo – e não *disfarçado* como na construção irônica machadiana – que atesta o *ao que ponto chegamos* em nossos vícios e desejos mesquinhos. Tal esvanecimento pode ser mais bem compreendido no fragmento de Edmund Bergler, citado por Walter Benjamin nas **Passagens**:

O jogo de azar oferece a única ocasião em que não é preciso renunciar ao princípio do prazer e à onipotência de seus pensamentos e desejos, e em que o princípio de realidade não oferece qualquer vantagem sobre o princípio do prazer. Nessa persistência na ficção infantil de onipotência reside uma agressão póstuma contra... a autoridade que “inculcou” na criança o princípio de realidade. Esta agressão inconsciente forma, juntamente com o exercício da onipotência dos pensamentos e a vivência socialmente aceita da exibição reprimida, uma tríade de prazer no jogo. A esta tríade de prazer opõe-se uma tríade punitiva, constituída pelo desejo inconsciente de perder, pelo desejo inconsciente de dominação homossexual e pela difamação social... No fundo, todo jogo de azar é um desejo de forçar a obtenção do amor com uma inconsciente segunda intenção

masoquista. Por isso, a longo prazo, o jogador sempre perde. (2006, p. 551).

Entendendo que a citação se pauta em um jogador mais ativo, ou seja, daquele que se envolve mais diretamente com a atividade em si, como é o caso dos cassinos e do jogo de cartas ou dados, é importante pensar na sedução dos ganhos e das perdas, dos riscos e (in)consequências do ato de jogar. O apostador da loteria popular do jogo do bicho, por sua vez, incorpora uma faceta mais passiva, mais comedida, sem ser, no entanto, menos intensa em seu psiquismo do que aquele tipo de jogador. O que os une, além da recompensa e da perda, é a forma de ver o mundo mediado pela superstição, visto que o supersticioso

prestará atenção a sinais, o jogador reagirá a eles antes mesmo de poder percebê-los. Ter previsto um lance de sorte, mas não tê-lo aproveitado, é um fato do qual o novato concluirá que “está em boa forma”, e que da próxima vez apenas terá que agir com maior coragem e maior rapidez. Na realidade, porém, este acontecimento é um sinal de que o reflexo motor que o acaso provoca no jogador afortunado não chegou a ser ativado. Somente quando este reflexo não é ativado, é que entra nitidamente na consciência “aquilo que está por vir”. (BENJAMIN, 2006, p. 553-554).

Dessa forma, a análise do conto de Machado de Assis, datado de 1904, **Jogo do bicho**, permite um entendimento de como essa contravenção se tornou parte do Brasil. O jogo e a forma como ele se consolidou no cotidiano e no imaginário popular – criando raízes a partir do final do século XIX – sendo aceito como uma prática onipresente no cenário das ruas de qualquer cidade brasileira apresenta uma espécie de *unidade nacional problemática*, pois coloca em pauta uma sociedade plena de situações de conflitos, de desigualdades e melancólica em sua base formativa.

Antonio Candido, apoiando-se no ensaio de Roger Bastide, entende como a forma narrativa machadiana “comporta uma carga de mundo que atua graças à organização efetuada pela composição literária, não à simples referência temática ou conceitual” (CANDIDO, 2004, p. 115). Dessa forma, o cenário – a paisagem brasileira – da narrativa está (assim como também é possível perceber na peça de Simões) vinculado ao

discurso machadiano “como elemento essencial da fatura, relativo, seja à natureza dos personagens, seja à ordenação da narrativa.” (CANDIDO, 2004, p. 116). Essa leitura do ensaio de Bastide marcou profundamente o trabalho do crítico, conforme suas próprias palavras. Tal situação também evidencia a relação do interno com o externo presente no seu já clássico texto *Literatura e sociedade*, no qual esclarece a não separação entre o interno à obra e o supostamente seu exterior, enfatizando que o elemento *externo* se torna parte da mesma, vinculando-se a sua estrutura interna (CANDIDO, 2000).

Machado de Assis conta a entrada de Camilo, que “ocupava em um dos arsenais do Rio de Janeiro (marinha ou guerra) um emprego de escrita” (1997, p. 233), nas armadilhas do jogo. Passando por dificuldades financeiras e por estar *marcando o passo* ao não ser promovido no trabalho, se desespera com a situação em um diálogo com sua esposa Joaquina e encontra no próprio desespero o consolo momentâneo:

- Tem paciência, dizia-lhe Joaquina.

- Que paciência? Há cinco anos que marco passo...

Interrompeu-se. Aquela palavra, da técnica militar, aplicada por um empregado do arsenal, foi como água na fervura; consolou-o. Camilo gostou de si mesmo. chegou a repeti-la aos companheiros íntimos. Daí a tempos, falando-se outra vez em reforma, Camilo foi ter com o ministro e disse:

- Veja V. Ex^a que há mais de cinco anos vivo *marcando passo*.

O grifo é para exprimir a acentuação que ele deu ao final da frase. Pareceu-lhe que fazia boa impressão ao ministro, conquanto todas as classes usassem da mesma figura, funcionários, comerciantes, magistrados, industriais, etc., etc. Não houve reforma; Camilo acomodou-se e foi vivendo. (1997, p. 234).

Com as dívidas se acumulando, Camilo joga pela primeira vez no bicho. A descrição do jogo feita pelo narrador do conto procura explicar com exatidão esse processo, como se o mesmo não fosse de conhecimento geral. Por ter ganhado essa primeira vez e pelo despropósito do prêmio - “ganhou não sei quantas vezes mais” (p. 235) -, Camilo continua jogando. E ao receber um aumento nos vencimentos - ainda que a promoção não ocorra - resolve batizar o filho convidando o bicheiro com quem jogava, talvez na esperança de que a proximidade familiar lhe desse mais sorte. A partir daí é que começa a operar a ironia do conto: o déficit

de Camilo chega, segundo suas anotações, a seiscentos e vinte e três mil-réis. Quando, enfim, consegue ganhar mais uma vez no jogo, Camilo embolsa cento e cinco mil-réis. De posse desse dinheiro, comprou um jantar, uma joia para a esposa e “entrou para casa com os embrulhos e a alma nas mãos e trinta e oito mil-réis na algibeira.” (p. 242). Esse valor é quase irrisório se comparado com a conta do que ele havia gasto, mas o recebimento do montante, do inesperado valor ardentemente desejado, acaba por tornar mais leve o seu fardo cotidiano.

Apesar de não apresentar o caráter cômico, o conto provoca o riso no sentido da ação dos homens inferiores. Rir e sofrer com a personagem estabelece, em dado momento, a purificação das emoções, pois aproxima o elemento trágico do momento cotidiano – o sofrimento menor (e talvez mais significativo) do homem comum em suas angústias e fraquezas. Esse riso forçado, por assim dizer, é facilitado na peça de Simões. As fraquezas da narrativa cênica não aproximam o espectador das personagens para invadir suas angústias e pensamentos como o conto o faz. Oportuniza um olhar de superfície sobre as contradições e aspectos falhos do mais comum do humano, pois o riso do banal é o vislumbre daquilo que o indivíduo o é em sua insignificância e não admite aos demais.

Assim, no texto dramático de João Simões Lopes Neto – *O bicho* –, datado de 1896, há várias semelhanças com o conto citado anteriormente. A principal é o envolvimento quase que patológico das personagens com o jogo. Mesmo sabendo que não é a forma mais sensata de ganhar dinheiro, as personagens dialogam sem explicação maior sobre o jogo. Há um certo descompasso do conto machadiano com o texto simoeano nesse particular: enquanto Machado explica com detalhes as nuances do jogo¹⁸, Simões Lopes Neto já apresenta ao público o jogo como algo plenamente inteligível, sem qualquer necessidade de mediação, nem mesmo pelos diálogos dos atores em cena. É interessante também pelo fato de que a peça foi escrita quase uma década antes do conto, evidenciando que a cidade de Pelotas, terra natal do escritor e pano de fundo para a trama, estava perfeitamente inserida no contexto de uma prática tipicamente brasileira.

¹⁸ “Jogar no bicho não é um eufemismo como matar o bicho. O jogador escolhe um número, que convencionalmente representa um bicho, e se tal número acerta de ser o final da sorte grande, todos os que arriscaram nele os seus vinténs ganham, e todos os que fiaram dos outros perdem. Começou a vinténs e dizem que está em contos de réis; mas, vamos ao nosso caso.” (ASSIS, 1997, 234).

Cláudio Heemann comenta que provavelmente é a comédia “o primeiro e único texto teatral brasileiro a enfocar a paixão popular pelo jogo do bicho (...) A conhecida loteria ilegal é motivo de um enredo caricaturado e farsesco em que a paixão pelo jogo faz os personagens insensíveis a qualquer outra coisa que não seja a jogatina” (In: LOPES NETO, 1990, p. 21). Tudo sucumbe à vontade do jogo e do desejo compulsivo de jogar. No entanto, as personagens sabem e, no início da peça, denotam uma certa vergonha. Os diálogos de Cidalisa e Tiridates na Cena II do primeiro Ato consolidam essa idiossincrasia das pessoas saberem da prática, esquivarem-se do julgamento moral, e mesmo assim continuarem jogando:

TIRIDATES

(*Entrando esquerda.*) Nunca Mais! Nunca Mais!... (*Passeia agitado.*)

CIDALISA

Seu Tiridates, não acorde! Já está pegando... está pegando!

TIRIDATES

Eu estouro... Nunca mais! Se não falo, arrebento. (*Sopra.*)

Senhora, esta vida não pode continuar!...

(...)

Seu Tiridates, acomode-se! Você está nervoso. Tome água de flor... Quer?...

TIRIDATES

Não quero nada!... Quero sossego!

CIDALISA

Mas quem é que o está incomodando? Você é que não deixa o menino dormir, com esse escarcéu!...

TIRIDATES

(*Indo ao berço, festinhas.*) Bilo! Bilo! Bilo!

CIDALISA

(*À parte.*) Cuidado! Há dias que está com as candeias tão às avessas... Só a minha paciência!...

TIRIDATES

Cidalisa: enterrei todos os cadáveres!

CIDALISA

Seu Tiridates, não fale em defuntos!... Até parece agouro!...

TIRIDATES

Que defuntos, senhora! São vivos, bem vivos, vivíssimos, até!

(*Sopra.*) Apenas me deixaram dez mil-réis - por junto.

CIDALISA

Não entendo, seu Tiridates. Ora cadáveres vivos!... Cadáver já quer dizer moribundo que morrendo ficou defunto.

TIRIDATES

Já me vem a senhora com o seu francês!... Cadáver, quer dizer credor! Enterrei todos!

CIDALISA

Virgem nossa senhora! Você deixou o emprego de lambedor de selos e virou coveiro!... Que agouro!

TIRIDATES

Senhora! (*Sopra.*) Paguei tudo... tudo... E ainda sobrou dinheiro.

CIDALISA

Pois... E então? Que tem? Não devemos nada e ainda sobrou... Você bem podia me comprar um chapéu...

TIRIDATES

(*À parte*) Pobrezinha! Estou engasgado... Mas devo dizer. (*Vai ao berço.*) Bilo! Bilo! Bilo!...

CIDALISA

(*À parte.*) Se a mamãe estivesse aqui, agora... Aposto que ou saía chapéu... ou rebentava um tal turum bamba!... (*Alto.*) Quanto sobrou, seu Tiridates?

TIRIDATES

Quê? Não sobrou nada...

CIDALISA

Mas você disse que sobrou...

TIRIDATES

Sim, sobrar... sobrou... Bilo! Bilo! Bilo!... E depois que sobrou... sossobrou!... Eu... Eu... (*À parte*) Que carço... Estou tão arrependido!... (*Alto.*) Bilo! Bilo! Bilo!

CIDALISA

(*À parte*) Como disfarça! Aqui anda grande bilontragem!... Ele quando está no bilo! bilo! bilo!... Hum... É cousa!...

(...)

TIRIDATES

(*À parte.*) Ah! Se os arrependidos se salvassem! (*Alto.*) Cidalisa... tive o palpito... e, e, e, e... Atropelei tudo na pomba!...

CIDALISA

(*Fica estática, de boca aberta.*) No bicho!...

TIRIDATES

Não devemos nada! Sobrou dez mil réis!... Joguei... Se sai, são duzentos fachos, Cidalisa!... Duzentos! E compro-te o chapéu e um vestido e um saiote para o pequeno e uma fatiota para mim e compro um violão e um carrinho para o menino e um chapéu de sol para tua querida mãe e alugamos um carro e vamos jantar no Parque e damos um chá de garfo dançante...

CIDALISA

Duzentos!
TIRIDATES
Sim! Duzentos! É dinheiro que nunca mais se acaba. Joguei na pomba... E pomba dá esperança...
CIDALISA
Eu joguei no gato...
TIRIDATES
No ga!?!... (*Sopra, estático.*)
CIDALISA
Sobrou das compras e... (*Vai ao berço*) A mamãe me deu o resto.
TIRIDATES
O quê?!... tu também és bicheira!...
CIDALISA
(*Festinhas.*) Bilo! Bilo! Bilo!... (*Tira a criança.*) (LOPES NETO, 1990, p. 172-176).

Apesar de ser classificada como uma “farsa popular algo grosseira e crua” (In: LOPES NETO, 1990, p. 21-22) por Cláudio Heemann, o crítico acentua que a mesma é “animada por tipos e ambientes desenhados com eficácia e uma inegável movimentação” (In: LOPES NETO, 1990, p. 22). Mesmo com essa observação, e pelo fragmento da peça transcrito anteriormente, **O bicho** apresenta uma inegável incorporação da quebra da expectativa, ou seja, o confronto esperado pelo tom de angústia de Tiridates em revelar que *atropelou tudo* na pomba, encontra o inesperado e cômico desenlace no qual vê Cidalisa também apostando. Ambos ficam, assim, envergonhados e aliviados por se encontrarem na mesma situação.

Todos os chistes presentes no diálogo do início da peça são a preparação para esse fechamento: a da partilha do jogo, da vergonha do ato e do consolo de ser algo comum a ambos. A ingenuidade nas respostas de Cidalisa a Tiridates até a compreensão do ocorrido vão abrindo caminho para a compreensão do público. A antecipação do fato em si é menos importante porque é a ação de Cidalisa após dizer que jogou no gato que dá a continuidade da cena: o *Bilo, Bilo!* de Tiridates para fugir do assunto é incorporado por ela, demonstrando também a vergonha pelo ato que acaba por envolver também a sua mãe. Dessa forma, todas as personagens vão sendo engolidas nesse turbilhão meio sem sentido como é a existência humana; menos a criança que acaba por se tornar vítima do descaso reinante.

A morte da criança que decorre da negligência dos adultos é comparada, por Heemann, com o clássico *As desgraças de uma criança*, de Martins Penna. No entanto, essa situação somente serve para evidenciar a total loucura a que as personagens sucumbem ao longo da história em decorrência do vício no jogo. As irresponsabilidades, ainda que tenham ligação com a peça de Martins Penna, são apresentadas com um efeito cômico capaz de fazer a plateia rir do absurdo narrado, sendo que a “continuidade da ação é sustentada em ritmo vivo pelo deboche insistente à paixão nacional pelo jogo do bicho.” (HEEMANN, In: LOPES NETO, 1990, p. 22).

Pode-se afirmar, ainda, que a peça é sustentada pela ironia, mas uma ironia diferente daquela presente no conto de Machado de Assis. A comicidade presente na peça – o riso fácil decorrente dos encontros e desencontros das personagens – desemboca em um sorriso amarelo, conforme as palavras de Florence Baillet e Clémence Bouzitat:

A ironia, o humorismo e o grotesco são três noções ligadas à comicidade, mas uma comicidade fustigada pela dúvida e pelos contrastes, inquieta e até inquietante, de modo que suscita um riso amarelo. O teatro que recorreu a isso é atravessado por tensões que não se apaziguam com um *happy end* a marcar o desfecho do conflito. Por conseguinte, as peças de caráter irônico, humorístico ou grotesco terminam teatralmente de forma brusca, num ponto de interrogação, dando uma impressão de inacabamento ou desagregação da forma dramática tradicional fundada numa progressão linear. Vitima desse “principio de incerteza”, ela explode, e a harmonia da peça benfeita passa a ser uma mera recordação. (In: SARRAZAC, 2012, p. 98).

O desfecho da peça, com uma briga generalizada, culmina com o pano caindo logo após a personagem Austricliniana gritar – *reboleando a criança*: “Respeitem as cinzas deste cadáver!” (LOPES NETO, 1990, p. 207). A criança morta não recebe nenhum respeito, nem mesmo por aquela que o exige, pois está agitando o corpo sem vida de forma grotesca. Essa incompletude, essa incerteza e essa dúvida entre sorrir e se sentir mal pela situação presente vai ao encontro das definições citadas.

Pensando nas duas obras abordadas, é possível afirmar que a crítica moral está presente a partir desse delírio psicológico por que passam todas as personagens da peça simoneana, ao passo que no conto

de Machado de Assis o que ocorre é a angústia de uma personagem em sua aventura no jogo. Ambos os textos têm um caráter de crítica moral – seja pelo absurdo satírico da peça, seja pela ironia dos *ganhos* reais do conto – e demonstram a incoerência da condição humana, pautada nos seus desejos e superstições. Esse caráter cômico da sátira – relacionado com o sentido geral da farsa teatral – na obra de João Simões Lopes Neto, embora destaque o caricatural, “baseia-se num fundo realista de estudos de situações e problemas cotidianos.” (MOGUILVSKAIA, In: SARRAZAC, 2012, p. 170).

A temática em comum não é suficiente para sustentar que as obras adquiram um sentido único. O que está em *jogo* aqui é o fato de que a contravenção do jogo do bicho foi base para a existência de uma obra ficcional. Mais do que um tema e um pretexto, portanto, as obras e o cenário urbano do jogo do bicho oportunizam a inserção do escritor gaúcho no ambiente de uma noção de brasilidade, olhando para o centro do país – ou ao menos reconhecendo a existência de uma identidade mais próxima do que aquelas evidenciadas na região do Prata Meridional. Evidenciar o que existe não é negligenciar ou apontar para o que é melhor, mas sim não esquecer certas estruturas em detrimento de outras. Com isso, a fortuna crítica de João Simões Lopes Neto (especialmente aquela voltada para a sua produção regionalista) não é negada a partir dessa reflexão; apenas permanece uma preocupação sobre as visões de caráter binário que situam o escritor gaúcho sob um único viés de leitura.

Dessa forma, a perspectiva interdisciplinar sustentou essa análise e interpretação em oposição às noções dogmáticas que ainda permeiam os discursos acerca da arte e da cultura, conforme o alerta de Theodor Adorno (1998). O entendimento de que o processo formativo se dá em uma relação constante com a cultura foi fundamental para que fosse possível abordar a peça do autor gaúcho em comparação com o conto de Machado de Assis. A questão do gênero – entendida a partir de Anatol Rosenfeld, de que “a pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gênero em sentido absoluto” (2010, p. 16) – contribuiu para o estabelecimento de uma compreensão mais ampla sobre o fazer literário. Mais do que classificar a partir de gêneros – excluindo possibilidades interpretativas pelo rigor do método –, as análises e interpretações oportunizaram a noção de que a produção artística e cultural evidencia uma experiência partilhada, ou seja, uma troca constante e intrigante em suas contradições, afirmações, negações e tentativas de definições do humano.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. In: _____. *Prismas*. Tradução: Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- ARENDRT, Hannah. *Compreender: formação, exílio e totalitarismo*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ASSIS, Machado. Jogo do bicho. In: _____. *Escritos avulsos III*. São Paulo: Globo, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução: Irene Aron e Cleonice Barreto Mourão. Belo Horizonte; São Paulo: Ed. UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BERND, Zilá. Identidade. In: _____. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. _____. *Recortes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- LOPES NETO, João Simões. O Bicho. In: _____. *Teatro*. Pesquisa e estabelecimento do texto: Cláudio Heemann. Porto Alegre: IEL, 1990.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VERA KARAM E A DEGRADAÇÃO DA FAMÍLIA BURGUESA

Marina de Oliveira (UFPel)

RESUMO: O artigo propõe um estudo da peça teatral *Nesta data querida*, da dramaturga Vera Karam, a partir da reflexão de como se dá a representação da família no texto, através de elementos do gênero da farsa. Questões como a origem e a posterior desestruturação do modelo familiar burguês, a partir dos apontamentos de Engels, estão presentes na análise.

PALAVRAS-CHAVE: Vera Karam; família; Engels.

ABSTRACT: This article proposes a study of the theatrical play *Nesta data querida*, of playwright Vera Karam, since the reflection of how happens the representation of the family in the text, through the elements of the genre of farce. Questions as the origin and the further destructuring of the bourgeois family model, since the notes of Engels, are in the analysis.

KEYWORDS: Vera Karam; family; Engels.

Nascida em Pelotas, Vera Karam (1959–2003) destaca-se como uma das principais dramaturgas brasileiras. Além de peças, escreveu contos e atuou como tradutora. Entre seus textos teatrais destacam-se *Dona Otilia lamenta muito* (1993); *Maldito coração, me alegra que tu sofras* (1º lugar Concurso de Dramaturgia Qorpo-Santo, em 1996); *Ano novo vida nova* (Prêmio Açorianos de Literatura, em 1997); e *Nesta data querida* (2000 - Prêmio Açorianos de Literatura, em 2001).

O humor ácido configura-se como um dos traços principais de suas peças teatrais, em que os hábitos da família de classe média são expostos sem piedade, revelando muitas vezes uma vida de aparências, recheada de hipocrisias. São recorrentes, em Vera Karam, personagens presos às convenções sociais e infelizes por manterem uma rotina de mentira ou de frustração.

Cabe lembrar que a representação da família configura-se como frequente ao longo da história da dramaturgia ocidental. *As três irmãs*, de Tchekhov, na Rússia; *Longa jornada noite adentro*, de Eugene O'Neill, *À margem da vida*, de Tennessee Williams, e *A morte do caixeiro-viajante*, de Arthur Miller, nos Estados Unidos; *A casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, na Espanha; e *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues, e *A moratória*, de Jorge Andrade, no Brasil, são apenas alguns exemplos de peças do século XX que têm como ênfase o núcleo familiar.

Em *Nesta data querida*, peça de ato único que apresenta elementos do gênero da farsa, tem-se o pequeno núcleo familiar, composto por personagens denominados como “Pai”, “Mãe” e “Filha”. A ação desenrola-se em menos de vinte e quatro horas, tendo como espaço único o apartamento da família. A referência à Rua Nilópolis remete possivelmente à cidade de Porto Alegre. Embora o ano não esteja especificado, deduz-se, pelo enredo, tratar-se de uma realidade contemporânea.

Nogueira, o pai, trabalha na Secretaria do Planejamento e está fazendo 45 anos, dado que remete ao título da obra. Numa típica situação caricatural própria do gênero farsesco, a mãe encontra-se a maior parte do tempo na cozinha, às voltas com os preparativos da festa de aniversário; o pai divide-se entre os diálogos que trava com a filha e com a esposa, quando esta surge da cozinha, as ligações telefônicas que estabelece às escondidas com a amante e a leitura de um artigo de jornal intitulado “Como manter acesa a chama depois de cinco minutos de casamento” (KARAM, 2000, p. 44).

Marina, do lar, está preparando uma festa-surpresa que na verdade não é surpresa, pois Nogueira sabe da comemoração. A filha adolescente, Virginia, é a responsável pela intermediação do diálogo entre seus progenitores, já que na maior parte do tempo a mãe e o pai estão em espaços distintos, ela na cozinha, ele na sala.

A filha revela ao pai que a mãe está cansada e insatisfeita com o casamento, mas nos momentos em que Marina entra na sala e dirige-se ao marido o trata de forma cordial e amorosa, o que dá um caráter surreal aos diálogos. Ao longo da cena percebe-se ainda que a festa-surpresa é uma vingança da mulher a Nogueira, já que seus melhores amigos não foram convidados, o prato principal não é do seu agrado e, para piorar, uma reunião de condomínio coincide com o horário da festa e o

aniversariante é intimado pela esposa a comparecer no evento, fato que o impede de prestigiar a própria festa.

Virgínia, a filha, parece ter como função denunciar ao pai as constantes reclamações da mãe, dado que evidencia que o casal está mantendo um casamento de conveniência. Posteriormente, porém, Virgínia ganha importância na trama ao revelar sua crise identitária, mostrando-se incomodada pela desatenção de seus progenitores e pelo fato de eles a chamarem continuamente de Verinha, deixando-a confusa. Teria existido outra pessoa na família com esse nome?

Nogueira, por sua vez, alternando-se entre várias atividades, fala ao telefone com a sua amante, tratando-a como um colega de profissão, chamando-a, na frente da filha, de “senhor Lima” ou “camarada Lima”. O pai de família pretende encontrar-se com a amante depois da reunião de condomínio e da festa, mas os dois acabam tendo uma discussão que leva ao rompimento da relação via telefone.

A ruptura de Nogueira com a amante parece harmonizar a família que, na manhã seguinte, toma café da manhã unida. Pai e mãe fazem planos, elogiando-se mutuamente. O *happy end* é desconstruído quando o casal percebe, após a saída da adolescente para a escola, que o suco de laranja preparado pela filha e experimentado por eles estava envenenado. A peça finaliza com a gravação de um locutor “do tipo da Rádio Guaíba” anunciar: “Ocorreu ontem o falecimento do casal Marina e Hamilton Nogueira. O sepultamento...” (KARAM, 2000, p. 68).

É interessante observar que segundos depois de perceber que foram envenenados, em estado de convalescência, Nogueira diz a Marina que lamenta por não ter lido a redação da filha, intitulada “O aniversário do papai” até o fim, no momento em que a auxiliava com as tarefas da escola, no dia anterior. Isso parece ser determinante para o desfecho da peça, já que fica subentendido que o plano de Virgínia de assassinar os pais estaria registrado na redação e teria sido possível evitar o crime caso o pai tivesse lido o texto da filha em sua totalidade.

Os elementos do gênero da farsa estão evidenciados na peça através da estereotipia das personagens, do *nonsense* de alguns diálogos e, sobretudo, na crítica às relações sociais permeadas de hipocrisia. Embora a farsa exista desde o período grego, ela passou a constituir-se enquanto gênero na Idade Média. Em *Dicionário de teatro*, Patrice Pavis especifica as origens do gênero, frisando que a etimologia da palavra “farsa” (em francês, *farcir*) vincula-se ao tempero utilizado no recheio da carne; a ideia

de recheio, ou de algo que está entre dois espaços surgiu na Idade Média, quando os mistérios medievais, de índole séria, eram intercalados por episódios farsescos, de conotação cômica. Ainda segundo Pavis, “a farsa era concebida como aquilo que apimenta e completa o alimento cultural e sério da alta literatura” (PAVIS, 2008, p. 164).

Já no *Dicionário do teatro brasileiro*, organizado por J. Guinsburg, consta que era comum, durante a Idade Média, que os mistérios medievais “estufassem” os milagres e moralidades com peças curtas, as farsas. Além disso, destaca-se que “não por acaso, o cozinheiro é um personagem básico da farsa clássica, localizada na segunda metade do século XV” (GUINSBURG, 2006, p.144). A origem etimológica vinculada à comida e à presença do “personagem cozinheiro” são elementos que aproximam *Nesta data querida* da farsa. O fato de Marina ser a “cozinheira” que está preparando as refeições para o aniversário de Nogueira não é coincidência, caracterizando-se como uma referência clara da autora à estrutura do gênero.

No volume organizado por Guinsburg, destaca-se ainda que a farsa levava à cena “a vida cotidiana de burgos e aldeias”, tendo dois temas invariáveis: “do marido traído e o do enganador enganado” (GUINSBURG, 2006, p. 144). Na peça de Karam, a situação não poderia ser das mais domésticas: no apartamento da família, a esposa prepara o aniversário do marido, com o auxílio da filha. Ademais, as duas temáticas recorrentes na Idade Média estão presentes na peça atual, pois tem-se a “esposa traída” (Marina) e o enganador enganado, isto é, o marido infiel (Nogueira) que, posteriormente, descobre que está sendo traído pela amante.

O tragicômico final da peça de Karam, com o assassinato dos pais pela jovem, evidencia a degradação das relações íntimas no âmbito familiar. A reflexão sobre a família burguesa enquanto “instituição” construída pela sociedade remete ao conhecido texto de Engels, *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, que apesar de ser um livro do século XIX, permanece ainda como um estudo atual, na medida em que trata com argúcia da gênese da família burguesa.

Baseando-se nos apontamentos do antropólogo norte-americano Lewis Henry Morgan acerca de sua observação de tribos iroquesas, Engels detalha três momentos históricos distintos – o “estado selvagem”, a “barbárie” e a “civilização” – em que a configuração familiar em sociedade teria características próprias. Os três períodos não receberam uma

localização temporal precisa por Morgan, já que os povos, por serem distintos entre si, desenvolveram-se de modo não linear ao longo do tempo. Todavia, para que seja possível identificar os três momentos históricos, Engels vale-se da generalização estabelecida por Morgan para classificá-los. Dessa forma,

Estado Selvagem - Período em que predomina a apropriação de produtos da natureza, prontos para ser utilizados; as produções artificiais do homem são, sobretudo, destinadas a facilitar essa apropriação. *Barbárie* - Período em que aparecem a criação de gado e a agricultura, e se aprende a incrementar a produção da natureza por meio do trabalho humano. *Civilização* - Período em que o homem continua aprendendo a elaborar os produtos naturais, período da indústria propriamente dita e da arte. (ENGELS, 1984, p. 28)

No chamado “estado selvagem”, segundo a teoria de Morgan, houve a predominância da *família consanguínea*; no período denominado “barbárie”, prevaleceu a *família punaluana*, seguida da *família sindiásmica*; ao passo que na fase da “civilização”, a *família monogâmica* esteve em evidência.

A principal característica da *família consanguínea* durante o “estado selvagem” (pré-histórico) é que a reprodução da espécie humana se dava através de relações carnis mútuas e endógenas, havendo, portanto, a aceitação do incesto.

Na “barbárie” o ser humano distinguiu-se pela habilidade na domesticação dos animais (lhama, aves, gado etc) e pelo cultivo de plantas, evidenciando a agricultura como forma de subsistência. No que tange à configuração familiar, a *família punaluana* caracterizou-se por excluir as relações carnis entre irmãos uterinos, instituindo-se, por essa razão, a noção da *gens* feminina, espécie de clã ou grupo fechado de parentes consanguíneos por linha materna, que não podiam manter relações sexuais entre si.

O matrimônio por grupos impedia que as pessoas identificassem a figura paterna, mas a mãe era facilmente identificável, já que, por razões óbvias, a transformação física da mulher em período gestacional não deixava dúvidas quanto à sua posição. A indeterminação da figura paterna e o conseqüente estabelecimento de um clã (tendo como referência a

mãe) deixou a figura feminina em evidência a ponto de alguns historiadores denominarem esse período como de uma sociedade matriarcal. A proibição de relações carnais entre irmãos uterinos (paridos pela mesma mãe), possibilitou a criação de categorias como sobrinhos e sobrinhas, primos e primas, ainda que mantendo-se apenas a mãe (já que o pai era indeterminado) como referência. Outro fator importante da chamada “barbárie” diz respeito à economia que, acredita-se, configurava-se como de índole comunista, já que os bens materiais pertenciam às *gens* femininas, isto é, a um clã que envolvia um considerável número de pessoas.

Ainda durante a “barbárie”, a *família sindiásmica*, considerada o germe da *família monogâmica*, passou a prevalecer perante a *família punaluana*. Na *família sindiásmica* o matrimônio deixou de acontecer em grupos e passou a realizar-se em pares. A poligamia consentida em grupos foi substituída pela infidelidade permitida apenas aos homens. Aqui, diferentemente do período “civilização”, o vínculo matrimonial podia dissolver-se com facilidade, por uma ou outra parte, e os filhos pertenciam exclusivamente à mãe biológica.

Na chamada “civilização”, o ser humano distinguiu-se pela invenção da escrita, pela complexificação dos produtos naturais, pela industrialização e pelo desenvolvimento da arte. Na instituição da *família monogâmica*, patriarcal, os casamentos eram realizados por conveniência e as eventuais separações eram consideradas uma grande falha moral. A exigência rigorosa da fidelidade, apenas às mulheres, tornou, em tese, a paternidade indiscutível, sendo herdeiros legítimos aqueles nascidos dentro do casamento. Ainda segundo o teórico, a instituição da *família monogâmica*, resultante da opressão econômica sob a mulher teria ainda dois complementos: o adultério e a prostituição.

As considerações de Engels acerca da trajetória humana em direção à configuração da *família monogâmica* o levaram a deduzir que a monogamia “de modo algum foi fruto do amor sexual individual, com o qual nada tinha em comum, já que os casamentos, antes como agora, permaneceram casamentos de conveniência”. Por essa razão, a família burguesa em sua gênese não se baseava “em condições naturais, mas econômicas, e concretamente no triunfo da propriedade privada sobre a propriedade comum primitiva, originada espontaneamente” (ENGELS, 1984, p. 70).

O estudo de Engels acerca da gênese da família burguesa, que tem ênfase maior na questão econômica, em detrimento do fator sexual ou afetivo, contribui para a análise da crítica feita por Vera Karam à instituição familiar burguesa em *Nesta data querida*. Em outras palavras, a ironia da autora em sua representação da família contemporânea deve-se a questões históricas que evidenciam que fatores econômicos foram determinantes para as escolhas culturais que norteiam os rituais de acasalamento e perpetuação da espécie. A infelicidade das personagens da peça aponta para a degradação das configurações familiares construídas predominantemente por motivação financeira.

Em *Nesta data querida*, ficam evidentes o declínio do poder patriarcal e a perda da crença na manutenção de uma vida de aparências. O pai, que por ironia trabalha na Secretaria do Planejamento, revela-se inapto para ordenar o seu microcosmo. A análise de algumas das decepções das personagens, oriundas de uma convivência sentimental construída a partir de mentiras, reafirma a peça de Karam como denunciadora de um modelo familiar burguês incapaz de atender aos anseios de realização pessoal.

No caso de Nogueira, o que se vê é um aniversariante boicotado por uma “amável” esposa disposta a vingar-se. No princípio o patriarca parece estimulado com a ideia da festa, mas, aos poucos, ele percebe que a comemoração não será como ele deseja, já que Marina está fazendo pratos que ele não aprecia: bolo de cenoura, bobó de camarão e rocambole, mesmo sabendo que ele detesta o vegetal, não gosta do crustáceo, nem do doce que ela faz há anos. Além disso, após receber ligações de seus amigos mais próximos, o casal Motta e seu colega Serpa, descobre constrangido que eles não foram convidados por sua esposa para a festa-surpresa. Já Fátima e Alfredo, amigos de Marina a quem Nogueira antipatiza, foram convidados e confirmaram a presença.

Através do relato de Virgínia, Nogueira descobre que Marina desabafou as angústias de sua vida conjugal para a manicure Janice, expondo a intimidade do casal para terceiros. Somado a isso, o pai descobre que seu melhor terno azul de alpaca foi encaminhado pela esposa para a lavanderia, de modo que ele não poderá usá-lo na noite festiva. Mas o mais inusitado é quando Nogueira é alertado por Marina de que no mesmo horário da festa haverá uma reunião de condomínio e que ele está intimado a comparecer.

Já insatisfeito com os preparativos da confraternização, ele não se recusa a ir à reunião de condomínio. Quando volta do compromisso, está exausto, com um bloquinho cheio de anotações; a festa já terminou e o apartamento está uma bagunça. Virgínia se encarrega de contar os principais acontecimentos do aniversário: a empregada da casa, Dalva, e a prima da Fátima, convidada de Marina, ficaram trancafiadas horas no banheiro, num idílio homossexual. O banheiro da filha, antes ocupado pelas duas mulheres, estaria naquele momento sendo usado por um homem desconhecido. Ademais, a filha lhe conta que a reforma do referido banheiro, feita por um preço muito baixo e por material de segunda, conforme relato da mãe, fora realizada por outro homem além do pedreiro Pedrão, com quem o pai havia tratado o serviço. O ajudante Tales, segundo Virgínia, teria sido muito elogiado por Marina, em conversa com a Iolanda da farmácia. Nessa altura, Nogueira começa a duvidar das palavras da filha, estaria ela delirando? Existiria um homem desconhecido no banheiro? Marina teria dito todas as coisas verbalizadas pela filha naquele dia ou seriam intrigas de uma adolescente carente de atenção?

As revelações ou invenções da filha fazem o patriarca perceber que na verdade ele desconhece boa parte das ações da mulher e das coisas que acontecem no seu apartamento. Nunca imaginou que um homem diferente de seu Pedrão, chamado Tales, tivesse frequentando a sua moradia durante os dias da reforma. Fica visível o medo de Nogueira: se ele tem uma vida paralela e uma amante, da qual a esposa em tese não tem conhecimento, que garantias ele poderia ter acerca da fidelidade de Marina, dando-se conta que está alheio à sua rotina?

A percepção da possível instabilidade conjugal faz Nogueira recuar diante da amante; no fim da noite ela liga novamente, mas ele mostra-se determinado a romper o vínculo. Na discussão que se segue, a amante, ressentida, acaba por revelar que o está traindo com o seu subalterno, o Tavares.

Pensando na peça de Karam sob o ponto de vista de Marina, fica evidente que a ausência e desatenção de Nogueira são determinantes para a infelicidade conjugal. Nogueira tem acesso de modo indireto às insatisfações de Marina, pois seu discurso é sempre reproduzido pela filha. Esse fato evidencia que o casal não tem o hábito de conversar francamente sobre possíveis problemas na relação. Numa espécie de telefone sem fio, Virgínia reproduz frases ditas pela mãe.

Entre os principais desapontamentos de Marina estão o desinteresse sexual de Nogueira, fato que a teria levado a refugiar-se nas novelas; o ressentimento por ser considerada burra pelo marido; o arrependimento por não ter casado com o primeiro pretendente, homem de mais posses que Nogueira; o abandono do sonho de ser bioquímica em função do casamento; a sensação de se sacrificar em vão; a desatenção de Nogueira, que não percebeu a troca de empregadas, realizada há anos; a reforma feita no banheiro com material de segunda e, no geral, a percepção de que a vida com ele não tem graça.

Em um dos poucos momentos em que Marina e Nogueira estão a sós, descobre-se que o casal teve duas gêmeas: Virgínia e Verinha, mas uma delas teria morrido, daí a confusão de nomes feita pelos pais, que na verdade não sabem qual das duas é a sobrevivente. Segundo Marina, a sovinice de Nogueira o teria impedido de pagar um tratamento particular para a filha adoentada e, por essa razão, ela teria falecido em decorrência de um atendimento médico precário. A maior das decepções de Marina – a possível perda de uma das filhas em função da avareza do marido – configura-se como a materialização, na peça de Karam, da crítica de Engels à constituição da família burguesa, já que, nesse microcosmo, questões econômicas prevalecem diante das demandas afetivas.

Na perspectiva da personagem de Virgínia, a infelicidade que a leva ao ato extremo de matar os pais é sinalizada em vários momentos. Em primeiro lugar, o que chama a atenção é a sua insatisfação com a troca constante do seu nome e a sensação de que lhe omitem alguma coisa sobre a sua história de vida. Além disso, a indiferença dos pais em relação aos seus estudos e o fato de ela não poder trazer amigos em casa agravam a sua frustração. Os relatos de que é chamada de “peste”, pela mãe e pelo pai, e que já ouviu da mãe que “tu mais atrapalha do que ajuda, pois é igual ao teu pai”, dão a entender que Virgínia é seguidamente criticada pelos pais.

Mas o aspecto mais relevante da personagem é que, na perspectiva de Nogueira e de Marina, Virgínia parece ter como grande função existencial a tarefa de servir de intermediária entre seus progenitores, que pouco conversam diretamente entre si. É como se Virgínia não tivesse uma individualidade ou interesses próprios, visão ratificada pela constante troca do seu nome pelos pais, que não a veem como um indivíduo, mas como uma extensão do casal. Ao atuar como intermediadora do casal, a jovem está, de certa forma, corroborando com a manutenção de um casamento de conveniência, em que marido e

mulher praticamente não se suportam mais, usando a filha como ponte para um diálogo já desgastado. Porém, o fato de ela ser usada como mensageira pelos pais confere certa ambiguidade à personagem, pois se por um lado ela é manipulada, tratada como uma espécie de “pombo-correio” do casal, por outro, tem-se a sensação de que, cansada das ausências do pai e das reclamações da mãe, ela é quem manipula o casal, ao agir como incitadora da discórdia.

Além do microcosmo de Nogueira, a peça faz referências a outros chefes de família que, através do humor satírico característico do gênero da farsa, são ridicularizados em suas atitudes. Rodrigues, marido da tia Wilma, tem um ciúmes doentio da mulher. Segundo relato de Nogueira, ele “liga pra Wilma o tempo todo, deu até um celular pra ela que, segundo dizem, ela leva até quando vai fazer xixi, porque, se ela não atender, ele tem um ataque” (KARAM, 2000, p. 15).

Ainda nas palavras de Nogueira, Rigatti é um “gringo que tinha fruteira e enriqueceu (...) tem três carros importados, mas não lava os pés, sempre com aquelas havaianas” (KARAM, 2000, p. 22-23). Nos churrascos de final de ano, sua mulher costuma beber e dizer que quer se separar do marido.

O Serpa, um dos colegas mais queridos de Nogueira, é chamado de invejoso e de “vampiro urbano” por Marina. De acordo com Virginia, Marina teria dito ainda “que o Serpa é *gay* e aquele casamento dele é só de fachada, que só não vê quem não quer” (KARAM, 2000, p. 26).

Já a melhor amiga de Marina, Fátima, é casada com o Alfredo, a quem Nogueira considera “talvez a pessoa mais chata que eu conheço. (...) Ele só sabe falar do Índice Bovespa, porque acha que é assunto de homem” (KARAM, 2000, p. 33).

Os irônicos relatos acerca dos casais que são apenas mencionados em *Nesta data querida* revelam uma sociedade que, preocupada em extirpar qualquer indício de imoralidade no seu núcleo familiar, sente prazer em apontar o que considera defeitos alheios. Além disso, fica evidente que os casais citados parecem viver uma relação marcada pela mentira, pela desconfiança ou pelo tédio, subentendendo-se que estão juntos predominantemente por conveniência e não por motivação afetiva.

A crítica ao modelo familiar burguês de *Nesta data querida* torna-se ainda mais contundente diante da constatação das mudanças que vêm ocorrendo na estrutura familiar do mundo contemporâneo. Essas transformações são de ordem econômica, cultural e científica.

No campo econômico, o modelo patriarcal, em que o núcleo familiar era sustentado predominantemente pelo homem já não corresponde à realidade, tendo em vista o espaço de trabalho conquistado pelas mulheres nas últimas décadas. Muitas são as famílias brasileiras que têm a mulher como única ou principal mantenedora do lar.

No âmbito cultural, o aumento do número de separações e divórcios, seguidos de novos matrimônios, está transformando a vida doméstica. Se antes o modelo usual de família compreendia “pai”, “mãe” e “filho (s)”, como na peça de Karam, na atualidade novos personagens como “namorado” ou “marido da mãe”, “namorada” ou “esposa do pai” e “meios-irmãos” são recorrentes. A ideia de que o casamento compreende apenas duas pessoas também está em xeque, tendo em vista um exemplo que ocorreu em agosto de 2012, em São Paulo, em que três pessoas (duas mulheres e um homem) registraram em cartório que têm uma união poliafetiva, afirmando que constituem uma família que se relaciona sexualmente em trio. Além disso, a maior aceitação da homossexualidade tem permitido que homens e mulheres com essa orientação assumam publicamente a sua condição, de modo que novos papéis como o “namorado do pai” ou a “namorada da mãe” sejam uma realidade.

Já na esfera científica, os avanços na área da biogenética representam alterações significativas no paradigma familiar. Como exemplo, tem-se, também em São Paulo, em 2009, o caso de duas mulheres que conceberam juntas, com o óvulo de uma e o útero de outra, um casal de gêmeos, através de um doador de sêmen anônimo. Graças a esse recurso científico, o casal de mulheres conseguiu na justiça que a certidão de nascimento do bebê contivesse o nome de duas mães, sem a presença de um nome masculino para representar a figura paterna. Sem dúvida, a aceitação de que um núcleo familiar pode ser composto por duas mães e um filho representa uma alteração de paradigma.

A liberdade de escolha trazida pelas transformações econômicas, culturais e científicas contrapõe-se, na contemporaneidade, ao ônus das convenções do modelo familiar burguês analisado por Engels. É curioso que a perspectiva familiar contemporânea, pautada predominantemente pela realização pessoal-sexual, em detrimento da econômica, tenha sido, em parte, antevista por Engels, quando afirmou:

O matrimônio, pois, só se realizará com toda a liberdade quando, suprimidas a produção capitalista e as condições de propriedade

criadas por ela, forem removidas todas as condições econômicas acessórias que ainda exercem uma influência tão poderosa na escolha dos esposos. Então, o matrimônio já não terá outra causa determinante que não a inclinação recíproca. (ENGELS, 1984, p. 89).

Evidentemente, a produção capitalista não foi suprimida, mas, ao contrário, acentuou-se. Todavia, as transformações culturais que tiveram como consequência o reconhecimento do poder socioeconômico das mulheres e dos homossexuais permitiram alterações nas condições de propriedade criadas anteriormente pelo sistema capitalista, a partir do tradicional modelo familiar burguês. À revelia do que Engels previu, a configuração familiar burguesa vem se transformando significativamente, já que as chamadas minorias passam por um processo de empoderamento. Matrimônios, agora realizados por motivações múltiplas – étnicas, sexuais, afetivas, econômicas etc. – se fazem e se desfazem rapidamente, conforme o desejo de homens e mulheres, heterossexuais ou não, sem que isso represente uma ameaça ao capitalismo.

A discussão acerca da instituição “família” enquanto construção cultural permite a constatação de que Vera Karam, em *Nesta data querida*, revela-se em sintonia com as transformações de seu tempo, na medida em que sinaliza a degradação do tradicional modelo burguês de família, através da utilização de elementos do gênero da farsa. Retomando a personagem de Virgínia, é possível percebê-la como metáfora de uma nova geração em crise identitária em relação ao modelo familiar burguês. O fato de ela não saber ao certo quem é e a sua insatisfação com a maneira como seus pais se relacionam simbolizam a sua necessidade de afirmar-se, enquanto jovem, através de um novo paradigma. O desejo de ruptura é tão violento que a personagem, para afirmar-se enquanto alteridade, sente a necessidade de exterminar seus progenitores ou, numa visão simbólica, a geração que a antecede.

Referências Bibliográficas

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*: trabalho relacionado com as investigações de L. H. Morgan. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

GUINSBURG, J. et al. *Dicionário do teatro brasileiro*: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

KARAM, Vera. *Nesta data querida*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; CORAG, 2000.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DO IMPROVISO AO ESPETÁCULO: QUATRO VOZES, DIFERENTES SONS NUM MESMO TOM

João Luis Pereira Ourique (UFPel)

Juliana Braga Mesquita (UFPel)

Em virtude da realização do *Seminário Teatro e Literatura: entre o texto e o espetáculo*, evento que congregou vários palestrantes e oportunizou espaço para palestras e oficinas voltadas para a necessária relação dialética entre essas áreas, foi produzida e dirigida uma peça apresentada no auditório Carlos Reverbel do Instituto João Simões Lopes Neto, local da realização do seminário, como última atividade do evento¹⁹. A produção da peça ficou ao encargo do coordenador do evento, professor do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas, João Luis Pereira Ourique, enquanto que a direção coube à acadêmica do curso de Letras da Universidade Federal de Pelotas, Juliana Braga Mesquita.

Antes do início de todo o processo, havia a necessidade de definição da peça. Para atender a dinâmica do evento, oportunizando uma espécie de diálogo com os temas das palestras e oficinas, foi tomada a decisão de selecionar fragmentos de obras de quatro autores, procurando fazer com que houvesse uma afinidade entre esses esquetes para dar a noção de conjunto necessária. Além disso, como se tratava de um evento acadêmico, a preocupação com as discussões teóricas provenientes das atividades também era importante. Dessa forma, produtor e diretora definiram os seguintes textos: A fala do *Prólogo* na abertura da peça **Deuses de Casaca**, de Machado de Assis. O interessante dessa fala é o fato de Machado de Assis transformar em personagem uma estrutura da narrativa dramática, dotando de personalidade uma função. Com alguns ajustes para a devida adequação com os demais textos, essa fala foi pensada para a abertura da apresentação. Seguiu-se ao *Prólogo* um trecho da peça de João Simões Lopes Neto, **Jojô e Jajá e não Ioiô e Iaiá**. A noção de ampla comédia (já entendida como tendo elementos do teatro do absurdo) por meio do non sense de um casal que *escapa milagrosamente ao suicídio* prepara o público para o monólogo denso da *Dama da Noite* que integra a peça **Cenas de Amor Intenso**, de Caio Fernando Abreu. O

¹⁹ O Seminário *Teatro e Literatura: entre o texto e o espetáculo* foi realizado no Instituto João Simões Lopes Neto, sediado na cidade de Pelotas - RS, nos dias 29 e 30 de novembro e primeiro de dezembro de 2011.

quarto e último texto escolhido foi *A Alface*, parte da peça *O cabaré de Maria Elefante*, do dramaturgo Ivo Bender.

A definição dos textos, no entanto, era apenas parte do processo e dos problemas que seriam enfrentados. O “palco” não era o adequado, visto que se tratava de um auditório para 70 pessoas sem sistema de iluminação, sem ou espaço para troca de roupas dos atores. Dessa forma, os três primeiros esquetes já estariam “prontos” no próprio público, ou seja, os atores acompanhariam a última palestra da noite de encerramento já vestidos com o figurino selecionado. Sem prévio aviso, as luzes seriam desligadas, interrompendo a palestra (combinada previamente com a palestrante que já estaria nos seus encaminhamentos finais) e oportunizando que o *Prólogo* pudesse dar início ao espetáculo, saindo diretamente da plateia. As duas esquetes seguintes fariam o mesmo procedimento - antecipado sempre por um *Blecaute* (que também serviu como elemento de separação dos esquetes) -, culminando com todos os atores (após uma rápida troca de figurino em um espaço improvisado no próprio auditório) encenando a última parte.

Muito do aqui relatado foi pensando e adaptado ao longo dos ensaios. A diretora coordenou os ensaios de atores que se dispuseram, com muito entusiasmo, a participar dessa montagem após o seu contato inicial. Cabe salientar que a dinâmica dos ensaios oportunizou espaço para que a experiência dos atores também fosse incorporada, estabelecendo ajustes e adequações conforme a necessidade (foi exatamente nos momentos dos ensaios que várias das decisões sobre o uso das instalações foram tomadas, por exemplo). Desenvolveram os trabalhos os atores Arthur Malaspina Jr.(*Prólogo* e a *Madre Prudência*), Sirlei Karczeski (*Dama da Noite* e irmã *Piedade*) Francisco D’Avila (*Jojó* e *Dolorosa*) e Monique carvalho (*Jajá* e *Vigília*). Apesar do volume de trabalho a que todos estavam submetidos, foi possível realizar algumas reuniões e marcar ensaios no auditório do Instituto JSLN, assim como na casa de alguns dos atores envolvidos.

O resultado impressionou aqueles que compareceram à noite de encerramento. A surpresa e a articulação entre obras tão distintas ofereceu uma experiência reflexiva, tanto para o público quanto para os envolvidos no processo. Tamanho foi esse impacto que se optou por registrar o trabalho, relatando o processo e transcrevendo a peça com imagens para que o leitor possa ter uma noção da atividade desenvolvida.

A apresentação:

Quatro esquetes de livre adaptação das seguintes obras:

- **Deuses de casaca.** Machado de Assis (esquete do *Prólogo*).
- **JoJô e Jajá e não Ioiô e Iaiá.** João Simões Lopes Neto (esquete da primeira parte da peça).
- **Cenas de Amor Intenso.** Caio Fernando Abreu (esquete do monólogo d' A Dama da Noite).
- **O cabaré de Maria Elefante.** Ivo Bender (esquete da cena A Alface).

CENA 1:

Os Atores estão sentados no meio do público. O seminário é interrompido (blecaute) na fala dos palestrantes.

(*Acendem-se as luzes do corredor*) Surge o Prólogo de Machado de Assis (no meio da plateia, chamando a atenção para si).

- Querem saber quem sou? (*levantando-se no meio da plateia*)

O Prólogo. Mudado (*andando em direção ao palco*)

Venho hoje do que fui. Não apareço ornado

Do antigo borzeguim, nem da clâmide antiga.

Não sou feio. Qualquer deitar-me-ia uma figa.

Nem velho. Do auditório uma ilustre dama,

Valsista consumada, aumentaria a fama,

Se comigo fizesse as voltas de uma valsa (*faz menção a uma mulher na plateia*)

Sou o Prólogo novo. O meu pé já não calça

O antigo borzeguim, mas tem obra mais fina:

Da casa do Campas arqueia uma botina.

(quase chegando ao palco tira sua casaca lentamente e segura com a ponta dos dedos nas costas)

Não me pende da espádua a clâmide severa,

Mas o flexível corpo, acomodado à era,

Enverga uma casaca, obra do Raunier.

Um relógio, um grilhão, luvas e *pince-nez*

Completam o meu traje.

E a peça? A peça é nova. (*no palco*)²⁰

²⁰ Foto da cena:

O poeta, um tanto audaz, quis por o engenho à prova *.(caminha no palco lentamente)*

Em vez de caminhar pela estrada real,
Quis tomar um atalho. Creio que não há mal
Em caminhar no atalho e por nova maneira.
Muita gente na estrada ergue muita poeira,
E morrer sufocado é morte de mau gosto.
Foi de ânimo tranquilo e de tranquilo rosto
A nova inspiração buscar caminho azado,
E trazer para a cena um assunto acabado.

Vai começar a peça.(no meio do palco)

Calo-me. Vão entrar

Atores que desfilarão outros nomes aqui já mencionados ao longo dos dias e das noites.

Vou a um lado observar quem merece a profusão de palmas e de flores..(sai de cena, as luzes se apagam)

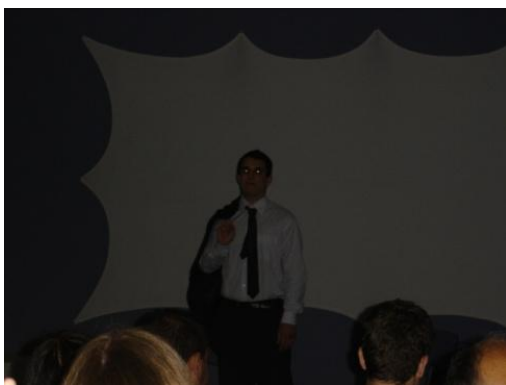
BLECAUTE

CENA 2:

João e Jajá e não Ioiô e Iaiá, de João Simões Lopes Neto

(Os atores dispostos na lateral da sala, surgem no meio da plateia)

João -Fecha a porta! (*levanta-se do meio do público e fala em direção a Jaja que esta no outro lado da plateia*)



Jajá – Fecha a janela! *(levanta-se do meio do publico e fala em direção a Jojo que esta no outro lado da plateia)*

Jojó – Ouviste? O badalo do sino da sina assassina deu o ultimo toque!
(caminhando pelo corredor, em direção ao palco, para e fala)

Jajá – *(no momento em que Jojo fala o texto para ela para ouvir)* – responde – Toca!
Que sina assassina! Portanto, nada feito?

Jojó – *(no palco)* – Tudo frito! Tive a ultima recusa, do temos uma porta aberta para sair deste aperto fechado; eu previa... eu previa....e tomei antecipadamente os nossos bilhetes de passagem*(sentados um ao lado do outro)*. Vai –se, e só de ida!
(entrega a Jaja uma corda)

Jajá – *(pega a corda)* – Entendo. *(pega a corda e coloca no pescoço de jojo , a atriz esta atrás do personagem, ela esta de pé e ele sentado)* – E dar uma volta..... e foi se!*(puxa a corda para enforcá-lo)*.... com essa e a dezenovima vez que queres ser depenurado...*(abaixa-se e fala ao pé do ouvido de Jojo)*

Jojó – *(sentado com a corda em seu pescoço)* – Por andar na dependura: mas não chegaremos a vítima.

Jajá – Se eu pudesse tomar alguma coisa antes de ir...

Jojó – Faz como eu toma pulso.... Digamos adeus aos nossos haveres.... ausentes!
Adeus bancos... banquetes... .bank-notes *(irritado e acenando com a mão)*

Jajá – Adeus, Elvira! Adeus! Adeus! *(se despedindo, com emoção)*

Jojó – Eu me enfio aqui *(com a corda no pescoço)* e tu me puxas pra li *(Jajá segura a corda com força e Jojó puxa a arma do bolso)* e tu me enforcas; *(Jajá puxa a corda como se fosse enforcá-lo)*²¹ depois pego nesta espingarda *(ou arma)* e te faço pontaria...*(Jajá leva a mão de jojó ao seu pescoço apontando a arma)*

²¹ Foto da cena:

Jajá - E tu me embalas!(*os dois se embalam, ela com a arma apontada no pescoço e segurando a corda e ele com a corda no pescoço*) Muito bem! (*pausa*) Jojô, tu estas de roupa limpa?

Jojô - Defunto de luxo não precisa! A eternidade.... Assim quer o nosso fatal destino! Adeus ! Nos encontraremos na viagem!

Jajá - Cumpra-se o cruel fado! Ainda uma vez, adeus! (*fechando os olhos*)

Jojô - Aperto? (*com a arma no pescoço de Jajá*)

Jajá - Atiro?

Jojô - Que eu morra, a. Ela sim, não.

Jajá - Sim, ele não! Antes eu!

Jojô - Atira!

Jajá - Aperta! Ah ! Jojô (*tirando a mão de Jojô que segura a arma com raiva*) Ainda uma vez escapamos milagrosamente ao suicídio! (*em pé ao lado de Jojô*) Que queres? Não e por falta de vontade. E sempre assim. (*sentando-se irritada*)Preparamos tudo.



Sempre só nos falta morrer! Mas tu pensas em me salvar (Indo em direção a cadeira para sentar-se)

João – E tu igualmente, a meu respeito!(*tirando a corda do seu pescoço e jogando-a no chão*)

E preciso sai disto. Somos incompreendidos. Que estupidez ter talento.

Jajá – E mau ser-se bom (*olhando para João que esta sentado ao seu lado*)²²

João – Devíamos ter acabado com o século. (*alisando a arma*) Seriamos então o fim do século!

Jajá – Ao passo que hoje somos quando muito dois bichos caretas, iguais a todas as outras caretas de bichos que há por aí!

João - Protesto!(*levanta-se e caminha ate Jajá*) Quem dirá que sob este modesto teto se aninha neste momento solene o par, a junta, o bis, a duplicata mais ambígua do gênero humano! Humano, sim senhora (*com a arma apontada na cabeça de Jajá*) Por que eu sou filho de gente!

Jajá – Sim, verdade. (*com ironia*) Nos vivemos tão dentro um do outro que as vezes nem sei se eu sou tu...(*sentada olhando para João*)

João – Ou se tu sou eu! (*enquanto ela fala ele guarda a arma*)

²² Foto da cena:



Jajá - Cá pra mim tenho que este efeito será o dos fluidos da arte!

Jojo - Sim! Das artes fluidicas que nos prende, nos confunde , nos identifica, nos iguala!(*indo sentar-se*) E como nos iguala, tornando- nos ambíguos a tal ponto e de tal forma que quando torço meu bigode parece-me que e tu que vais te dandinar para as senhoras gentis!(*olhando para Jajá*)

Jajá - Tao iguais, tão ambíguas que, quando arranjo um penteado mais caprichoso, parece-me que e tu que vais ouvir os engrossamentos dos rapazes finos! (*olhando para Jojo*)

Jojo - Se um charuto acendo , tomo uma bengala.

Jajá - Me da não sei o que....parece que sou eu!
Se ponho uma pulseira.... vestido roçagante...

Jojo - Quem se requebra todo?... Quem?... Sou eu!

Jajá - Chega a ser incrível.... Se tu a noite acordas, quem desperta sou eu.

Jojo - Se tu corres e cansas e sufocas, quem arqueja? Eu!

Jajá - Já caiu, quebrou cinco costelas, seis dentes, um braço. Quem inchou? Fui eu!

Jojo - Maganona.... Quando andas com fastio, pálida, irritada, quem enjoa? Eu!

Jajá - La isso e verdade. Mas quem geme?

Jojo - Eu! Porem de quem e a culpa? (*troca de olhares*)

Jajá - Eu!

Jojo - E tal afinidade, tanta a semelhança que,
Quando um toca, logo outro dança

Jajá - Se uma pulga me morde, tu te cocas!
Se eu digo - a minha saia - dizia - nossa.

BLECAUTE

CENA 3:

As luzes se acendem surge no meio do público a Dama da noite de Caio Fernando Abreu.

Como se eu estivesse por fora do movimento da vida (*levanta-se da plateia sem mostrar o rosto, com um copo de uísque na mão*) A vida rolando por aí feito roda-gigante, com todo mundo dentro, e eu aqui parada, pateta, sentada no bar. (*revela devagar o rosto*). Sem fazer nada, como se tivesse desaprendido a linguagem dos outros. A linguagem que eles usam para se comunicar quando rodam assim e assim por diante nessa roda-gigante. Você tem um passe para a roda-gigante, uma senha, um código, sei lá (*em frente ao palco em direção ao público*)²³ Você fala qualquer coisa tipo Bá, por exemplo, então o cara deixa você entrar, sentar e rodar junto com os outros. Mas eu fico sempre do lado de fora.

Aqui parada, sem saber a palavra certa, sem conseguir adivinhar. Olhando de fora, a cara cheia, louca de vontade de estar lá, rodando junto com eles nessa roda idiota – tá me entendendo garotão (*com o cigarro aceso na mão, mexe com algum homem que está na plateia*) Levanta não, te pago outra vodca, quer? (*senta no colo deste homem*) Só para deixar eu falar mais nessa roda. Você é muito garoto, não entende dessas coisas (*levanta e fala olhando para os demais*) Deixa a vida te lavar a cara, antes, então a gente. Bicho, esquisito: eu ia dizer alma, sabia? Quer que eu

²³ Foto da cena:



diga? Tá bom, se você faz tanta questão, posso dizer. Será que ainda consigo, como é que era mesmo? Assim: deixa a vida te lavar a alma, antes, então a gente conversa. Deixa você passar dos trinta, trinta e cinco, ir chegando nos quarenta e não casar nem ter esses monstros que eles chamam de filhos, casa própria nem porra nenhuma. Acordar no meio da tarde, de ressaca, olhar sua cara arrebatada no espelho. Sozinho em casa, sozinho na cidade, sozinho o mundo. Vai doer tanto, menino. Ai como eu queria tanto agora ter uma alma portuguesa para te aconchegar ao meio seio e te poupar essas futuras dores dilaceradas. Como queria tanto saber poder te avisar: vai pelo caminho da esquerda boy, que pelo da direita tem lobo mau e solidão medonha (*apaga o cigarro no copo de uísque e vai saindo*).

BLECAUTE

CENA 4:

A Alface – Ivo Bender

As luzes se acendem entra no palco uma freira (*como se tivesse sido empurrada*)
Adaptação da fala para outro personagem

Freira – Olá gente vim substituir o Claudionor, e ele deu uma fugidinha com a Tianta e pediu para eu ler isto: A intransigência e o patrulhamento existem nos ambientes mais insuspeitos: nos lares mais abertos, nos governos mais democráticos e , naturalmente, entre virgens que renunciaram ao mundo. Para mostrar que o Cabaré de Maria Elefante tudo sabe e nada silencia, pois que aqui se cruzam todos os caminhos da fama e da cama, vejamos o que aconteceu , há pouco, num dos mais severos conventos desta cidade. Com vocês a Alface (*agradece e sai de cena*)

(*música, tipo um tango*) Entra em cena a Madre Prudência (*caminha devagar até sua cadeira no centro do palco*) Senta-se vagorosamente (*sai música*)

Entram em cena outras duas freiras cochichando e colocam-se uma de cada lado da Madre.

Entre em cena a noviça (*mancando*)



Prudência (inquiridora) – Então fostes vós que comeste das hortaliças de nossa horta?

Piedade – Sim, Madre Prudência.

Dolorosa (para Prudência) – E comeu uma alface que não era benta.

Vigília (para Prudência) – Pois que lá no canteiro a colheu e ali mesmo a meteu na boca.

Dolorosa – Foi então que o diabo lhe entrou na garganta e foi encontrada blasfemando, rolando entre repolhos e couves.

Prudência – (para Dolorosa e Vigília) – E que falava a noviça, Irmã Vigília?

Vigília – Dizia ela que deixaria o claustro. Que voltaria para o século.

Prudência – Isso é exato, Irmã Dolorosa?

Dolorosa – Exatíssimo: porque no século, dizia a noviça, ela podia comer de tudo.

Vigília – Sem ter que passar pelos saudáveis jejuns que tanto bem nos fazem ao espírito e à alma.(*tonta, como se fosse desmaiar*).

Prudência – E que dizeis vós, Noviça Piedade?

Piedade – Vos digo, Madre Prudência, que tenho fome e que, quando se tem fome, a boca nada para mastigar e o estômago coisa nenhuma para receber, o nosso corpo fica fraco e o demônio entra nele mais fácil do que entra no inferno.

Dolorosa – Heresia, heresia, heresia!

Vigília – Três vezes heresia!

Dolorosa – Que passe três dias sem pão, que seja proibida de assistir o santo ofício!

Vigília – Até que se purifique!



Dolorosa – Que se mortifique, que se vergaste para punir sua carne gulosa.(*As duas freiras se castigam*)

Prudência – E o que diz nossa irmãzinha? (*as três olham para a noviça*)

Piedade – Digo, madre, que estou faminta. Que minhas tripas se retorçam de fome.(*contorcendo-se*)

Prudência – É o que basta! (*levantando-se*) Afastemos o demônio da maneira mais saudável e eficaz.

Dolorosa (para Piedade) – Serás castigada!

Vigília – E vai ser para o teu próprio bem.

Dolorosa – Três dias sem sair da cela!

Vigília – sem comunhão, sem poder beijar a imagem do divino esposo!

Dolorosa – Nem o sagrado crucifixo te será deixado na cela!

Vigília – Travesseiro e colchão, negados!

Dolorosa – A madeira dura como leito, a parede nua para contemplação!

Vigília – Sim , madre Prudência?

Prudência – Irmã, nós as quatro não iremos ao refeitório. Por isso, vamos comer aqui, nesta minha sala. Precisamos de três galinhas assadas, muita alface com vinagre de mel e óleo de oliveira para regar a verdura, pão preto e pão branco de farinha muito fina, um pote de gorda manteiga e um pernil de porco muito bem condimentado com tomilho e açafrão. Para bebida, não queremos água. Vinho capitoso é o que vamos beber, o mais velho vinho de nossa adega. E, como doce, leves figos cristalizados e uvas róseas bem maduras.

Dolorosa – Madre Prudência...

Vigília – ... como podeis?

Prudência – Se não quiserdes, não comereis. Comeremos eu e nossa Irmãzinha Piedade.

Dolorosa e Vigília – Comeremos, comeremos! (*agarra Madre Prudência*) Como não obedecer uma ordem vossa?

Prudência – Estais certas, filhas minhas. A obediência é a primeira das regras. Agora passemos à mesa e aguardemos orando o frugal repasto com que vamos fortalecer nosso corpo e assim evitar a aproximação da sombra maligna do demônio. (*as três freiras ajoelham-se e rezam*²⁴, Madre Prudência retira, sorratamente, uma banana do hábito, descasca-a e come, tenso o cuidado de não ser vista. Blecaute).

Referências Bibliográficas

(*Por ordem de apresentação das peças*)

ASSIS, Machado de. Os Deuses de Casaca. In: _____. **Teatro**. São Paulo: Globo, 1997.

LOPES NETO, João Simões. Jojó e Jajá e não Ioiô e Iaiá. In: _____. **Teatro**. Pesquisa e estabelecimento do texto: Cláudio Heemann. Porto Alegre: IEL, 1990.

ABREU, Caio Fernando. A Dama da Noite. In: _____. **Os Dragões não Conhecem o Paraíso**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

BENDER, Ivo. O Cabaré de Maria Elefante. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro/Igel, 1988.

²⁴ Foto da cena:



Endereços para acessar vídeos da apresentação postados no youtube:

Vídeo 1: <http://www.youtube.com/watch?v=jbFcGw6Ot8c>

Vídeo 2: <http://www.youtube.com/watch?v=OHXg6F-BKFA>

DADOS DOS AUTORES

Carin Cassia de Louro Freitas

Discente do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Campus de Três Lagoas; Graduada em Letras Licenciatura - Habilitação em Português/Literatura pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Campus de Três Lagoas. Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura Comparada, Teatro Brasileiro Contemporâneo e Estudos Culturais e da Subalternidade.

Daniela de Freitas Ledur

Possui graduação em Letras - Português/Inglês pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2001) e mestrado em PPG-Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2012). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: tragédia, tragédia moderna, Nelson Rodrigues e mito.

David William Foster

Professor de Letras Hispânicas e Estudos da Mulher e de Gênero na Arizona State University. Suas pesquisas se centram na identidade sexual, na produção cultural da mulher e na diáspora judia na Argentina e no Brasil. Entre junho-julho de 2013 dirige um projeto em São Paulo com 16 professores norte-americanos de estudo da narrativa e cultura urbana do Brasil. Tem extensas publicações sobre cultura urbana latinoamericana e foi Professor Fulbright na UFP em 1985. É editor do periódico Chasqui: revista de literatura latinoamericana.

João Luis Pereira Ourique

Possui graduação em Letras Português Inglês pelo Centro Universitário Franciscano (1998), mestrado em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (2003), doutorado em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (2007) e estágio de pós-doutorado realizado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2012). Atualmente é professor adjunto da

Universidade Federal de Pelotas - UFPel. Atua nas áreas de Teoria Literária, Literatura Brasileira, Literatura Comparada e Ensino de Literatura. Dentre os temas recorrentes de discussão e pesquisa estão as relações entre regionalidade e regionalismo, a ideologia, a crítica ao autoritarismo, a formação cultural e a identidade na região do Prata.

Mara Lúcia Barbosa da Silva

Possui bacharelado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1995), especialização em Literatura Brasileira (1997) e mestrado em Teoria da Literatura (2000), pela mesma universidade, e doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2009). Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: teoria da literatura, literatura comparada, crítica genética, literatura e história, literatura brasileira, literatura dramática.

Marina de Oliveira

Possui Graduação em Artes Cênicas (Bacharelado em Interpretação Teatral) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1999); e Mestrado e Doutorado na área de Letras, em Teoria da Literatura, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2010), com pesquisas acerca da dramaturgia brasileira. Atua nas áreas de história do teatro, dramaturgia e teatro na educação. É professora adjunta II do curso Teatro-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), em que ocupou a função de coordenadora de outubro de 2010 a outubro de 2012.

Renata Baum Ortiz

Graduada em Letras e especialista em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestranda em Literatura Comparada pela mesma Universidade. Atualmente é professora da rede municipal de ensino de Porto Alegre.

Wagner Corsino Ermedino

Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (1999), Mestrado em Estudos Literários pela UNESP - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho(2002), Campus de Araraquara e

Doutorado em Letras pela UNESP - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2005), Campus de São José do Rio Preto. Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teatro e Dramaturgia, atuando especialmente nos seguintes temas: Plínio Marcos, Nelson Rodrigues, Cristina Mato Grosso, Teatro sul-mato-grossense, Literatura Comparada e Estudos Culturais, Teatro Brasileiro Contemporâneo, Identidade e Dramaturgia.

CADERNO DE LETRAS - UFPEL

A revista Caderno de Letras da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) publica artigos científicos, cujas discussões dizem respeito às diversas áreas da Linguística e da Literatura, tanto da língua materna quanto de estrangeiras (francês, inglês, alemão e espanhol).

NORMAS PARA TRABALHOS SUBMETIDOS A ESTE PERIÓDICO

1 O trabalho pode ser escrito em português e deve ser enviado em texto completo anexado ao seguinte endereço eletrônico: cadernodeletras@yahoo.br

2 O texto deve ser inédito e estar em conformidade com as temáticas das chamadas semestrais de Linguística e Literatura.

3 Juntamente ao corpo do e-mail devem constar: título, autor, instituição de origem, endereço completo e e-mail.

4 O artigo deve conter: título, dois resumos (até 20 linhas) e palavras-chave (de três a cinco) em português e em língua estrangeira (a saber: inglês, francês, espanhol ou alemão).

5 O trabalho deve ter no mínimo 12 páginas e no máximo 25 páginas (incluindo referências, notas e quadros), em fonte Times New Roman, tamanho 12 (citações longas, com recuo de 4 cm e em tamanho 11).

6 As notas devem vir em rodapé e as referências seguem as normas da ABNT (sobrenome em letras maiúsculas e títulos em itálico).

7 Dar-se-á preferência a publicações que apresentam resultados de pesquisas com contribuições novas às áreas de Linguística e Literatura (em língua materna e estrangeira).



Editora e Gráfica Universitária
PREC - UFPel